MÉTODO COMPLETO

DE

SOLFEO, TEORÍA Y PRÁCTICA

DE

CANTO GREGORIANO

Nº 627

NOSTRA SENORA DE MONTSERRAT

✠

℣ ℍ ℵ.

MÉTODO COMPLETO

DE

Solfeo, Teoría y Práctica

DE

CANTO GREGORIANO

SEGUN LOS PRINCIPIOS DE LOS

RR. PP. BENEDICTINOS DE SOLESMES

POR

el Rdo P. D. Gregorio Mª SUÑOL, O. S. B. monje de Montserrat.

PARA USO DE LOS SEMINARIOS Y CENTROS DOCENTES.

Con licencia de los Superiores de la Orden

SOCIEDAD DE S. JUAN EVANGELISTA

DESCLÉE, LEFEBVRE & Cia.

Editores Pontificios y de la Sagrada Congregación de Ritos.

TOURNAI (Bélgica).

1905.

Biblioteca Nacional de España

IMPRIMATUR.
Tornaci, 22 Januarii 1906.
V. CANTINEAU
Can. Cens. lib.

AL EMINENTISIMO Y REVERENDISIMO

Sr. CARDENAL CASAÑAS,

OBISPO DE BARCELONA, DECIDIDO PROTECTOR

DEL

CANTO GREGORIANO

OFRECE Y DEDICA ESTE HUMILDE TRABAJO

EL AUTOR.

Biblioteca Nacional de España

✠

PAX

AL LECTOR

Entusiasta como el que más por el verdadero canto de S. Gregorio, me he decidido á publicar este Método, para secundar segun mis pobres fuerzas, los deseos de los Sumos Pontífices León XIII y Pio X, y contribuir de este modo, aunque no sea más que con una pequeña piedrecita, á la reconstrucción del gran edificio del canto litúrgico.

Mi doctrina, puedo decir, no es mía. Mi único objetivo ha sido reproducir con claridad y exactitud las enseñanzas de la Escuela Solesmense, á la que cabe hoy la dicha de haber servido tan magníficamente á la Iglesia, restituyéndole su verdadero canto, hermoso, grave y adecuado á su santidad, cual brotara un día, por inspiración del Espíritu Santo, del corazón de los más esclarecidos de sus hijos.

No me cabe á mí otra recompensa mejor, que la seguridad que me ha dado en mis estudios y en la redacción de esta obra el muy Rdo. P. D. Andrés Mocquereau, Prior de Solesmes, persona la más competente hoy dia en los estudios críticos gregorianos.

Dice así la carta :

Rdo. y carísimo Padre Suñol :

Es para mí una grande alegría el poder dar á su Método mi más completa aprobación.

Me era imposible obrar de otra manera, ya que V. R. reproduce con precisión, claridad y exactitud las enseñanzas de la Escuela de Solesmes.

Nuestra Señora de Montserrat proteja el libro de V. R. No hay duda que, escrito á sus plantas con fe y amor, Ella lo difundirá por toda España, y enseñará por medio de él á cantar con arte y piedad los glorias de su Divino Hijo.

Dígnese recibir, mi Reverendo y carísimo Padre, la expresión de mi afecto en el Señor.

Fr. ANDRÉS MOCQUEREAU, O. S. B.
Prior de Solesmes.
Appuldurcombe, 8 de Julio de 1905.

Poco ó nada nos resta que añadir. Al estudioso lector toca ahora honrarnos con la lectura de este libro, y disimular benignamente las faltas que en él encontrare.

Monasterio de Montserrat, 15 de Agosto de 1905.

EL AUTOR,

I. O. G. D.

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

PRIMERA PARTE.

INTRODUCCIÓN.

Música, en general, es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo.

El sonido es, pues, en toda música la materia primera que entra en su composición; y segun los principios por que se regule su combinación, así se clasifican las ramas de este arte.

Nosotros, conforme á nuestro plan general, nos fijarémos solamente en lo tocante á la música ó canto gregoriano.

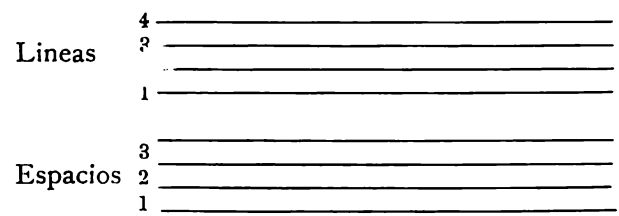
Canto llano es una música de género diatónico y ritmo libre, que la Iglesia Romana ha adoptado para su liturgia, y que, por respeto á S. Gregorio el Grande, monje benedictino, que lo completó y perfeccionó, viene llamándose *Gregoriano.*

El conjunto de la obra irá aclarando esta definición.

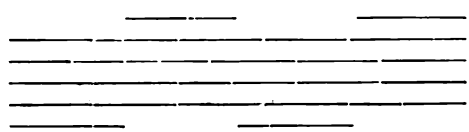
CAPÍTULO PRIMERO.

Principios generales de solfeo.

Los sonidos musicales se indican por medio de signos que se llaman *notas*, cuyos nombres son *do, re, mi, fa, sol, la, si*, y que sucesivamente se repiten por el mismo orden. Las notas se colocan sobre una pauta llamada *tetragrama*, compuesta de *cuatro lineas horizontales* y *tres espacios* en *blanco.*



Cuando las notas han de salir fuera del tetragrama, se emplean otras lineas que se llaman *suplementarias.*



Biblioteca Nacional de España

Mas las siete notas *do, re, mi, fa, sol, la, si,* ¿tienen lugar fijo en las lineas y espacios del tetragrama? — No.

¿Cómo conocerémos, pues, su clasificación?

— Por la *clave*, que es un signo que se coloca al principio del tetragrama á mano izquierda, y por medio del cual se conoce el nombre de las notas.

¿Qué quiere decir esto?

— Que la nota que se coloca en la linea de la clave tiene el mismo nombre de ella, y desde allí bajando ó subiendo conócese el nombre de las demás notas.

— Cuántas clases hay de claves?

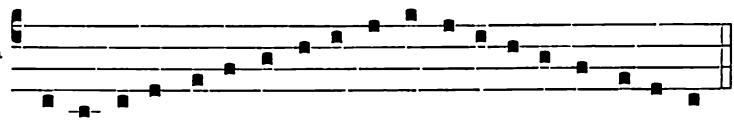
— Dos : de *do* ( ) y de *fa* ( ).

Nombres de las notas en las diferentes lineas que pueden ocupar las *claves.*

Advertencia. — Los seis ejemplos siguientes no son para cantarse, sino para que el discípulo aprenda más prontamente el nombre de las notas escritas en los diferentes lugares del tetragrama. — Hecho esto, el maestro debe escribir en la pizarra algunas notas, ya seguidas, ya salteadas, y preguntar á los discípulos el nombre de ellas; y tambien, sin escribir nada, preguntar qué nota se escribe en tal parte si la clave está en tal otra etc.

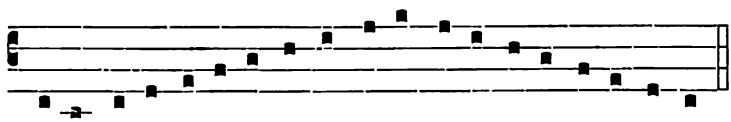
Claves de *Do.*

En 4ª



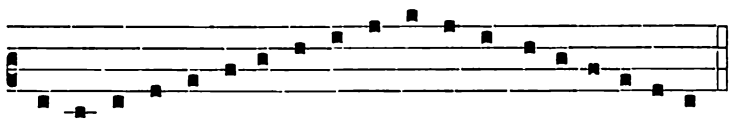
do si do re mi fa sol la si do re do si la sol fa mi re do.

En 3ª



mi re mi fa sol la si do re mi fa mi re do si la sol fa mi.

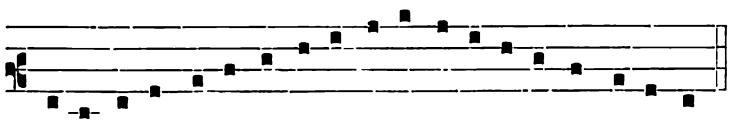
En 2ª



sol fa sol la si do re mi fa sol la sol fa mi re do si la sol.

Claves de *Fa.*

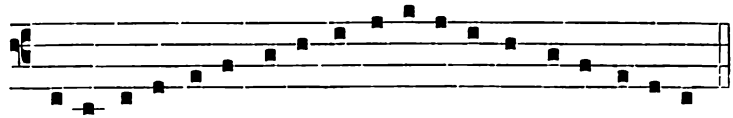
En 2ª.



do si do re mi fa sol la si do re do si la sol fa mi re do.

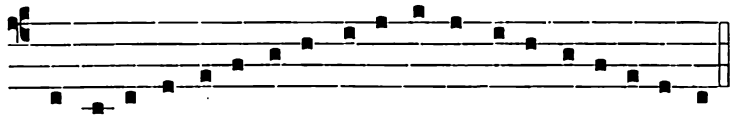
Biblioteca Nacional de España

En 3ª



la sol la si do re mi fa sol la si la sol fa mi re do si la.

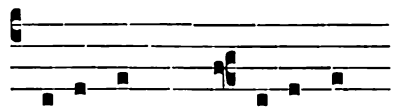
En 4ª



fa mi fa sol la si do re mi fa sol fa mi re do si la sol fa

Segun se puede ver, la clave de *fa* en segunda, produce el mismo resultado que la de *do* en cuarta.

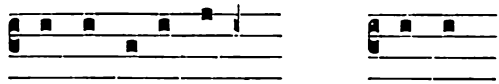
Ejemplo :



do re mi... do re mi...

Asi como la *clave* se coloca al principio del tetragrama, existe tambien otro signo llamado *guión*, que consiste en *media nota con una linea ó cola*, y se coloca al fin para señalar la primera nota del tetragrama siguiente.

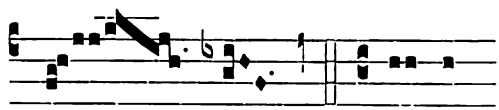
Por ejemplo :



Ecce Sa-cerdos magnus.

A veces el *guión* se escribe intercalado en la misma melodía, y es cuando por razón de la extensión de ésta, ó por mudar de modo se sigue un cambio de clave.

Por ejemplo :



Lau-dem...

Hemos dicho en la definición del canto gregoriano que pertenece al género diatónico : qué es, pues, escala diatónica?

— Una serie de siete sonidos que proceden por distancias naturales las que se llaman *tonos* ó *semitonos*.

Cuántos tonos y semitonos contiene la escala diatónica?

— Cinco tonos y dos semitonos.

Biblioteca Nacional de España

Entre todas las notas de la escala hay la distancia de un *tono;* menos de *mi* á *fa*, y de *si* á *do*, que hay la de un *semitono.*

— Pregúntese por las tablas precedentes subiendo, bajando y salteado qué distancia hay entre cada nota : v. g. : entre *do* y *re*, *fa* y *sol*, etc. etc...

¿Y no se permite en el canto gregoriano ninguna alteración en la sucesión de los *tonos* y *semitonos?*

— Sólo se permite la alteración del *si* que puede bajarse medio punto; y entonces dista del *la* un semitono, y del *do* un tono entero.

— ¿Cómo se conocerá cuando se deba practicar esto?

— Por medio de un signo llamado *bemol*, (♭).

— Una vez puesto este signo al lado del *si*, ¿permanece esta nota alterada durante toda la melodía?

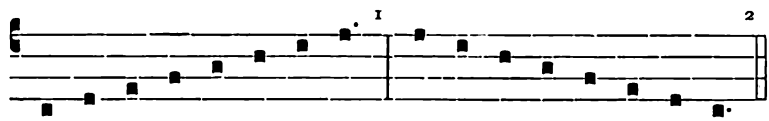
— Cuando el *bemol* se ha colocado al lado de la *clave*, entonces para recobrar el *si* su estado natural se usa de otro signo llamado *becuadro* (♮). Pero si el *bemol* no se ha colocado al lado de la *clave*, en este caso vale tan solo hasta otra palabra en el canto silábico, ó hasta la linea divisoria siguiente en el neumático, á ó no ser que se haya colocado ya el *becuadro.*

CAPÍTULO SEGUNDO.

Lecciones de solfeo.

Téngase ya como advertencia general importantísima para todas las lecciones de solfeo, que se canten siempre á media voz; al principio bastante despacio, á fin de que el discípulo se dé cuenta por sí mismo de la seguridad en la emisión del sonido; después algo mas aprisa, y luego con toda ligereza y movimiento animado, pero siempre ligando bien todas las notas y sin emitirlas como á sacudidas. No se pase nunca á la lección siguiente, ni aun en la misma á ulteriores ejercicios indicados al principio de ella, sin haber obtenido antes un buen resultado.

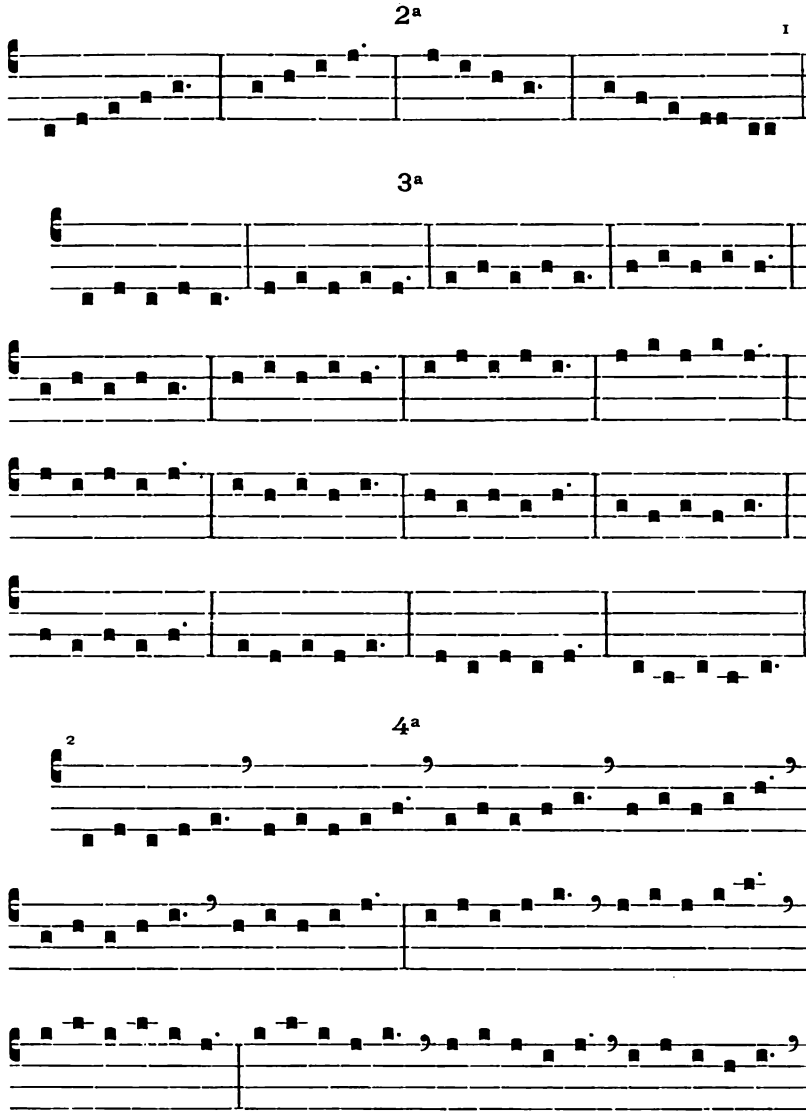
Lección 1ª



[1] En la *linea grande*, que divide todo el tetragrama, se duplica la nota anterior á ella, como lo indica el *puntito* el lado de la nota, y se suspende el canto por el tiempo de una nota.

[2] La *doble linea* indica el fin de una melodía

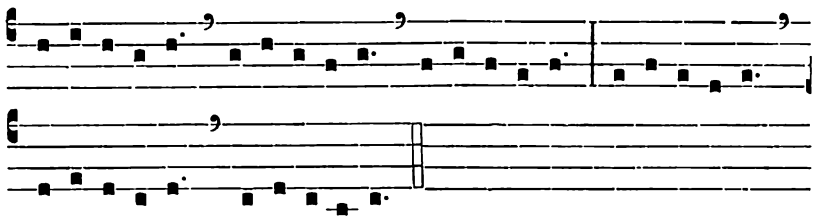
Biblioteca Nacional de España



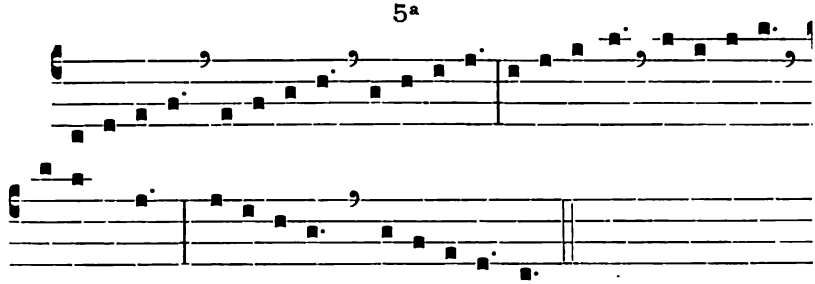
[1] Doble valor en la emisión.

[2] La *coma* es una señal de aspiración que se practica quitando del tiempo de la nota anterior, y así en el caso presente queda ésta reducida á una nota ordinaria.

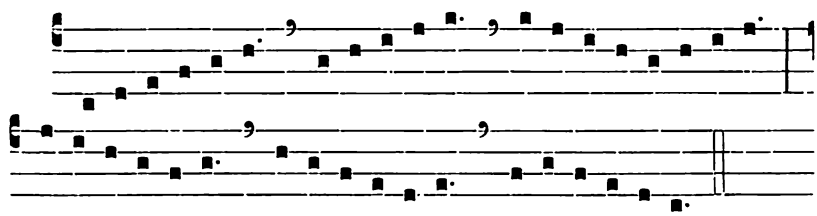
Biblioteca Nacional de España



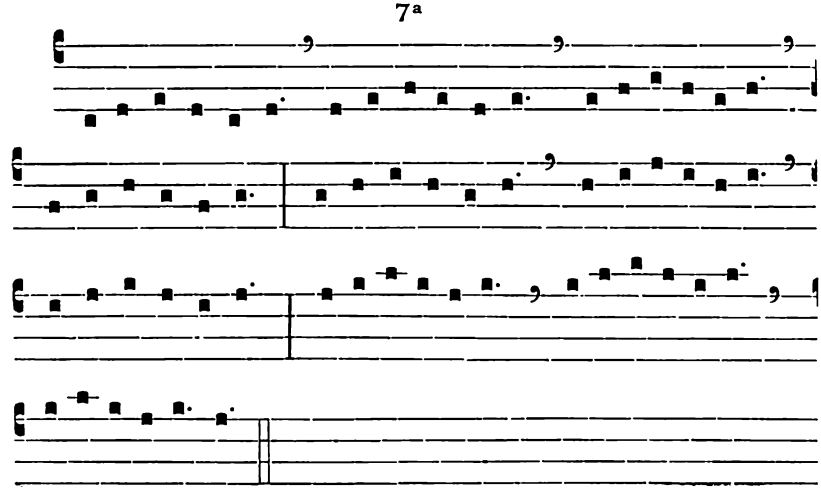
5ª



6ª

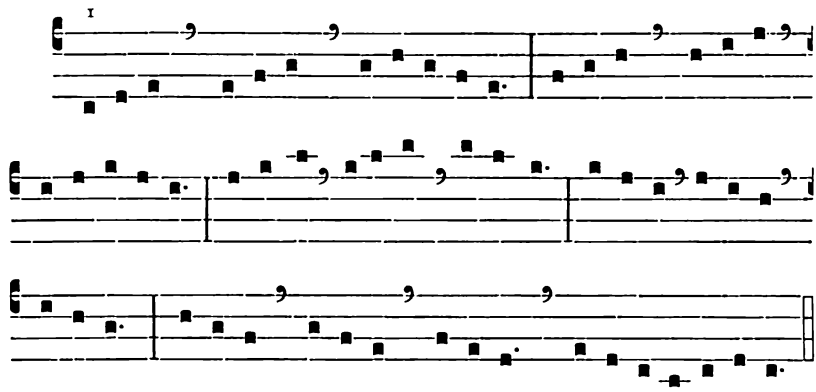


7ª

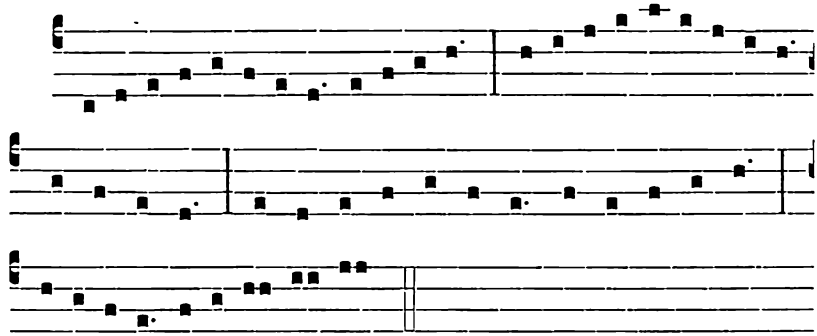


Biblioteca Nacional de España

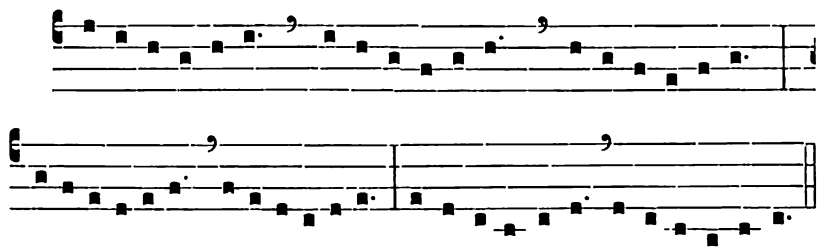
8ª



9ª

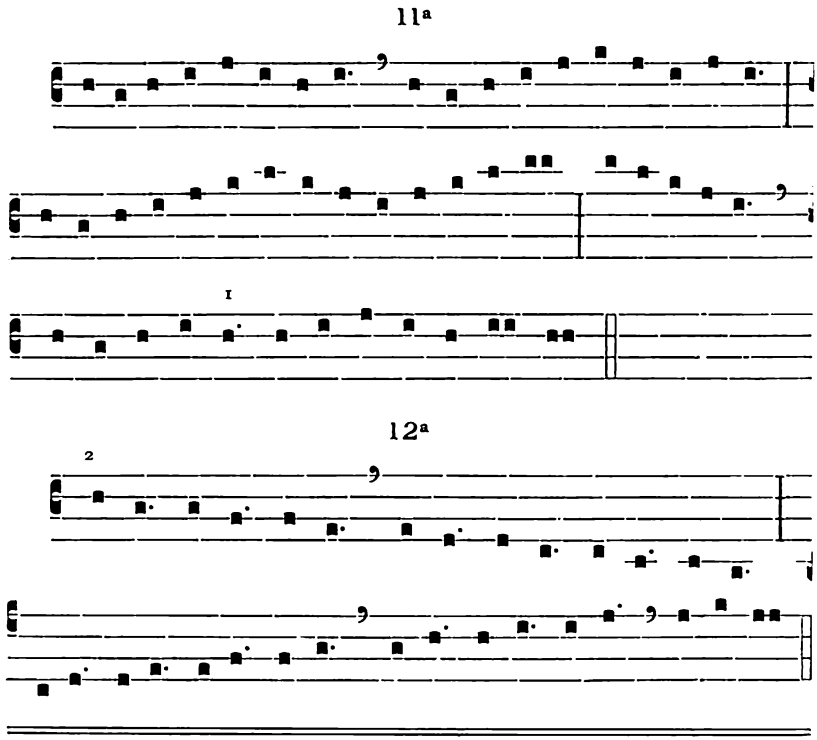


10ª



[1] Como en este ejemplo la nota anterior á la coma no tiene el puntito que marca el retardo de la voz (mora vocis), queda reducida, por causa de la respiración, á la mitad de su valor ordinario.

Biblioteca Nacional de España



CAPÍTULO TERCERO.

Emisión de la voz.

Adquirida ya la seguridad en la afinación de la escala musical, conviene mucho antes de pasar adelante, fijarnos en la perfecta emisión de la voz; no sea que familiarizados desde un principio con defectos contrarios á ella, la inutilizemos para las hermosísimas combinaciones melódicas del canto gregoriano.

La voz es, como dicen los autores, el instrumento admirable de que nos ha dotado la Divina Providencia para expresar nuestros pensamientos y afectos; jamás la industria humana llegará á inventar otro instrumento tan perfecto. — De su educa-

[1] En este ejemplo la nota con puntito tiene doble valor, y sin pausa alguna vuélvese á emitir la nota siguiente.

[2] Lo mismo que en el ejercicio anterior.

Biblioteca Nacional de España

ción proviene, no obstante, en gran parte el hacerla apta para cantar con gracia y expresión la misma palabra divina.

Para cantar convenientemente es necesario observar con escrúpulo las reglas siguientes :

1ª) Preferentemente débese estar de pié para cantar; jamás con la cabeza baja, sino más bien ligeramente inclinada hacia atrás y el pecho algun tanto hacia adelante.

2ª) Se debe abrir la boca de una manera conveniente, de modo que los labios adopten la misma forma en que acostumbrarnos sonreirnos. — Los defectos contra esta regla, dice un autor español, son abrir poco la boca, ó abrirla en forma ovalada, redondeando los labios.

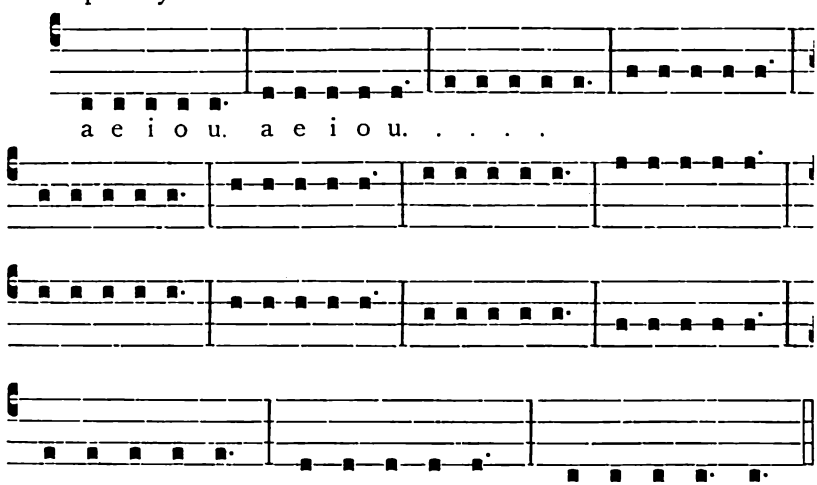
3ª) No esforzar la voz, ni emitirla de nariz, de garganta ó gangosa; por lo que evítese enteramente comprimir los músculos de la laringe.

El maestro debe explicar prácticamente todas estas reglas, y *hacer ver los defectos que contra ellas se pueden cometer.* — Hecho esto se pasará á vocalizar.

Vocalizar es emitir las vocales sucesivamente, ya todas en el mismo tono, ya en diferentes notas, etc. — *Hágase esto conforme se advierte en las lecciones siguientes, seguros de que se obtendrá un excelente resultado.*

Lección 13ª

Despacio y con toda claridad.



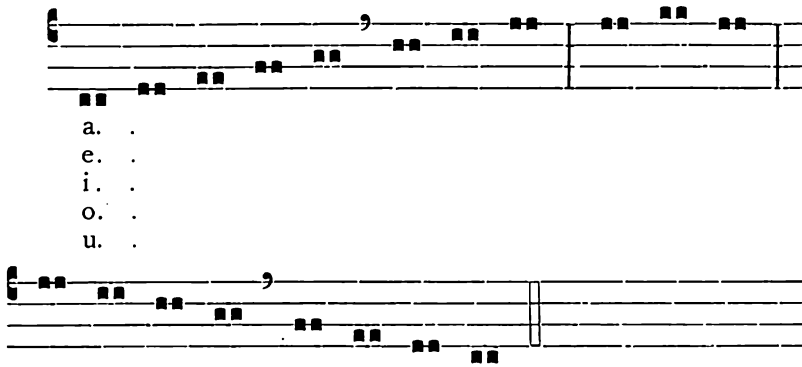
Las lecciones siguientes, despues de solfeadas, se deben cantar haciendo en cada una de ellas todas las combinaciones posibles

Biblioteca Nacional de España

en la distribución de la intensidad. Es decir : primero cantando todas las notas a media voz; luego alternando, esto es, una nota fuerte y otra débil, ó al revés; ó tambien, comenzando con suavidad, reforzar luego el sonido, y despues volver á terminar suavemente, etc... para que el oído vaya acostumbrándose á las diferentes clasificaciones del ritmo.

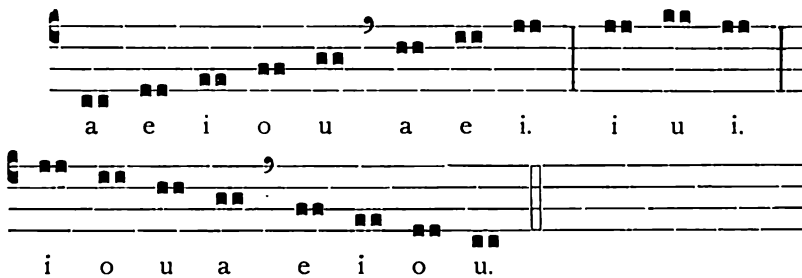
14ª

Despacio y con claridad.



Lección 15ª

Despacio y con claridad.



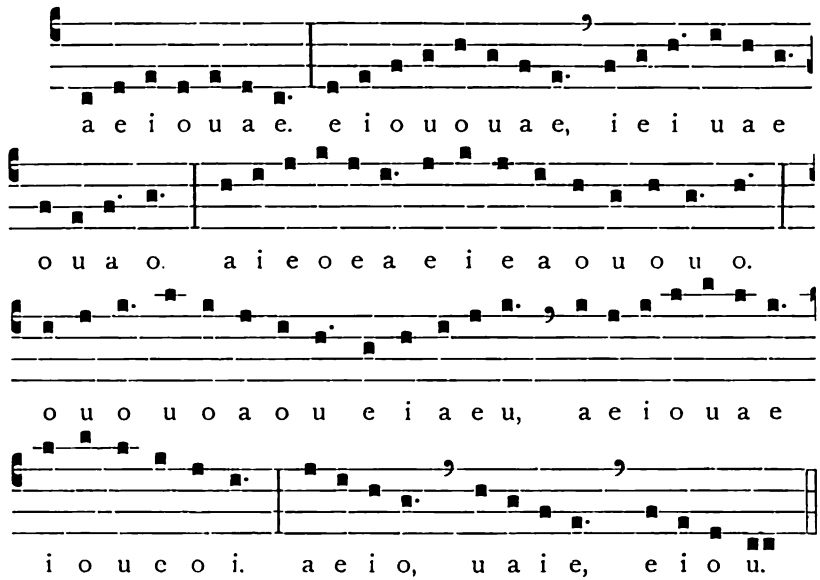
Antes de pasar adelante, *repásense las doce lecciones de la escala*, aplicando á cada nota ya la misma vocal, por ej : á todas la *á*, la *é*, etc...; ó bien hasta cada *coma* ó *línea grande* una misma vocal; ó tambien á cada nota una vocal diferente. — Cúidese

Biblioteca Nacional de España

asimismo de que al emitir las vocales, la lengua esté fija en la parte inferior de la boca y permanezca inmóvil hasta que deba pasarse á pronunciar otra. — Procúrese además no picar las notas, sino emitirlas con movimiento ligado, y acostumbrándose ya desde ahora à suavizar la última nota antes de toda pausa.

Lección 16ª

Despacio y con claridad.



CAPÍTULO CUARTO.

De los intérvalos.

Hasta ahora sólo hemos visto *notas al unísono* (ó sea en el mismo grado de la escala), ó separadas solamente por *intérvalos* de *segunda*, es decir, por *un tono* ó un *semitono*.

Hay, sin embargo, en el canto gregoriano otra clase de intérvalos que se llaman de *tercera*, *cuarta* y *quinta*. — Los hay también de *sexta* y *octava*, pero son de un uso más raro.

— ¿Y de dónde se toman estos nombres?

— Del número de notas que se hallan en el intérvalo, siguiendo, por supuesto, la escala diatónica.

Biblioteca Nacional de España

Intérvalos de tercera.

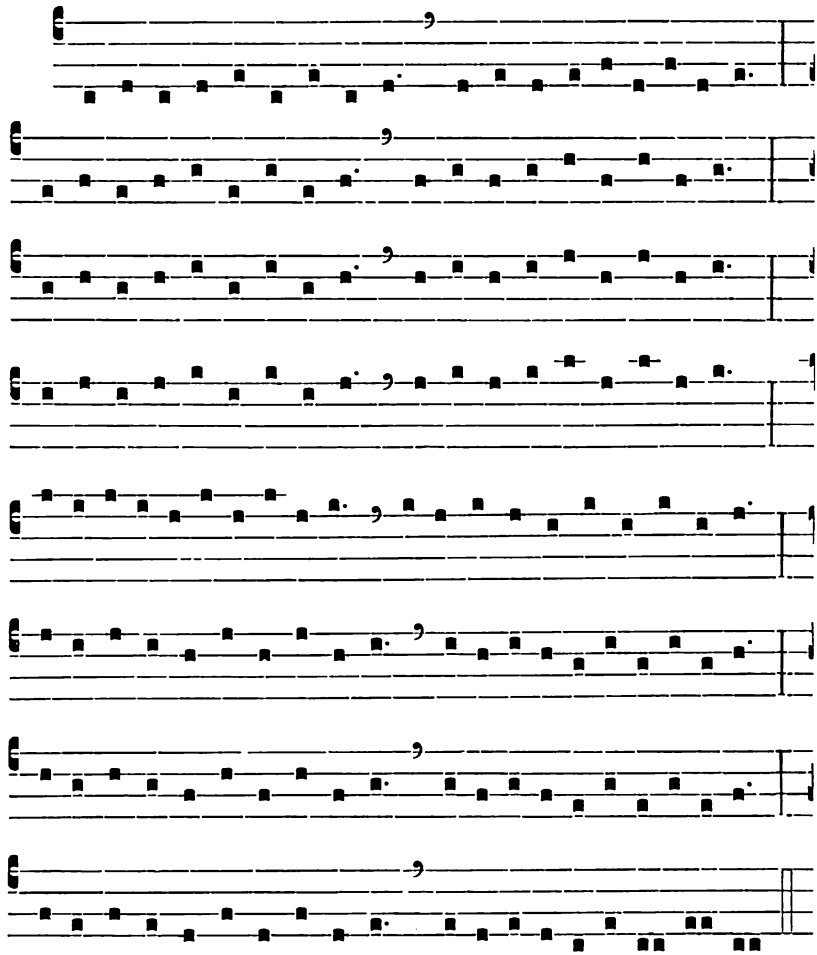
Estos intérvalos pueden ser *mayores*, si no contienen ningun semitono; ó *menores*, si contienen alguno.

— *En todos los ejercicios de intérvalos, primero deben solfearse*, y *luego vocalizarse á la manera indicada* en las páginas 9 y 10.

— En los siguientes ejercicios de tercera, el maestro debe preguntar en cada intérvalo si es *mayor ó menor.*

Lección 17ª

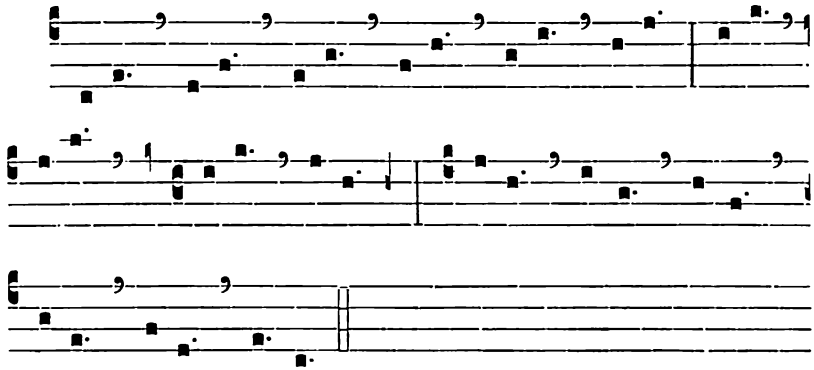
Terceras con preparación.



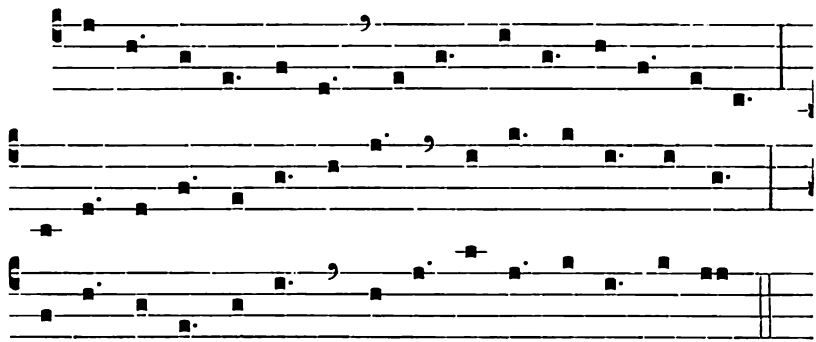
Biblioteca Nacional de España

Lección 18ª

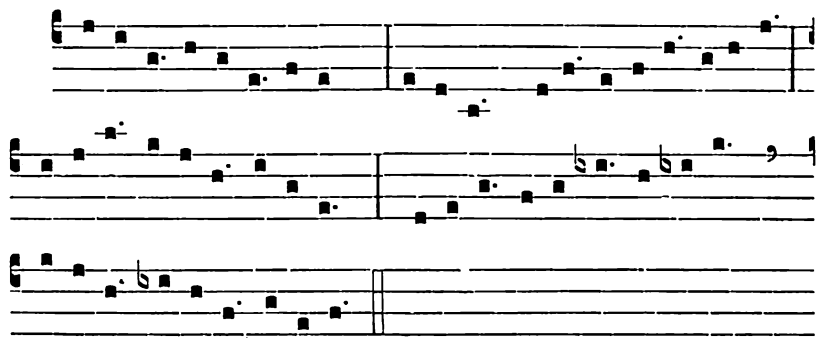
Terceras sin preparación.



Lección 19ª

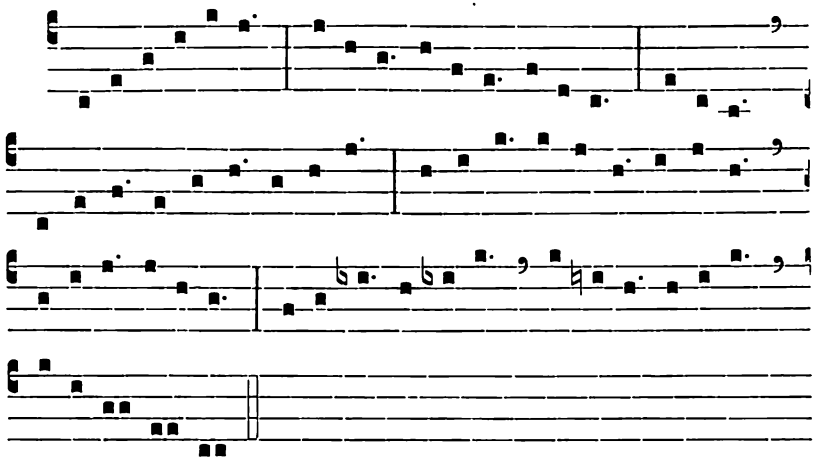


Lección 20ª

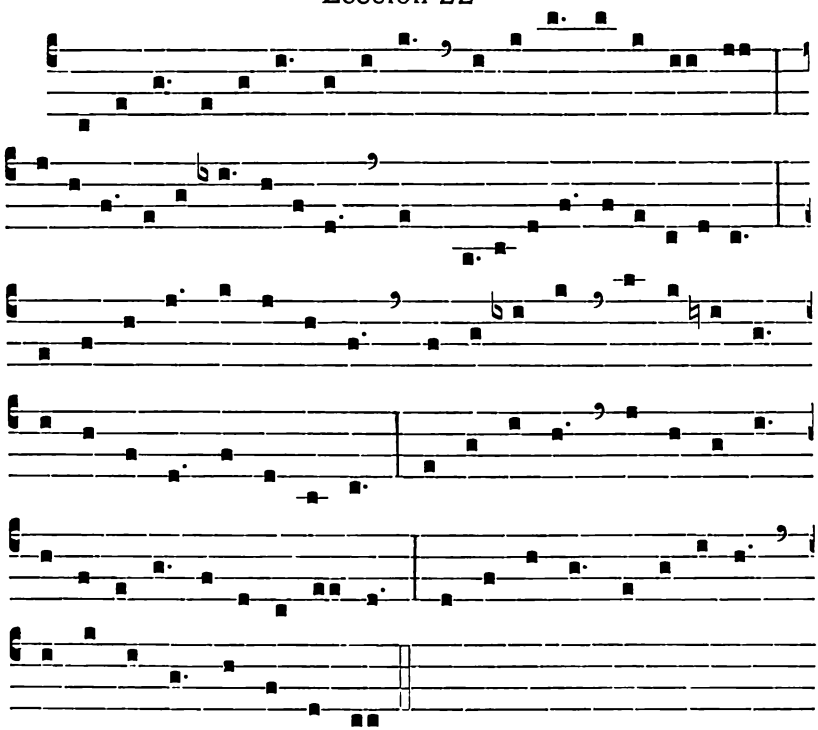


Biblioteca Nacional de España

Lección 21ª



Lección 22ª



Biblioteca Nacional de España

Intérvalos de cuarta.

Estos intérvalos contienen *dos tonos* y un *semitono*, pudiendo ir seguidos los dos *tonos* con el *semitono* al principio ó al fin; ó bien intercalado el *semitono* entre los dos *tonos*.

Si una cuarta contiene tres *tonos enteros* se llama *tritono*.

Mas no siempre que se encuentre en la escritura *tres tonos enteros*, se dá practicamente el efecto del *tritono*.

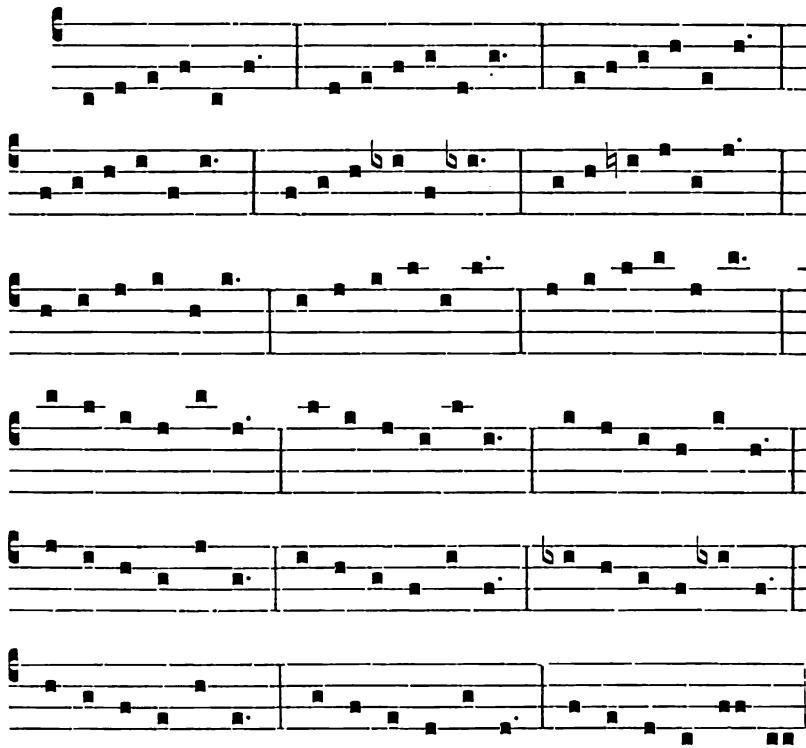
Más adelante aclararémos este punto.

En las lecciones siguientes se encontrarán ejemplos de *tritono* que proponemos como simples ejercicios de solfeo.

Tengase tambien presente en los ejercicios de *cuarta* lo dicho para los ejercicios de tercera, pag. 12.

Lección 23ª

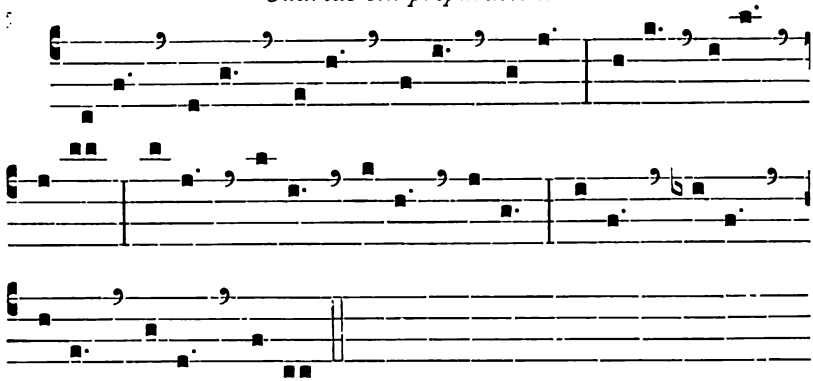
Cuartas con preparación.



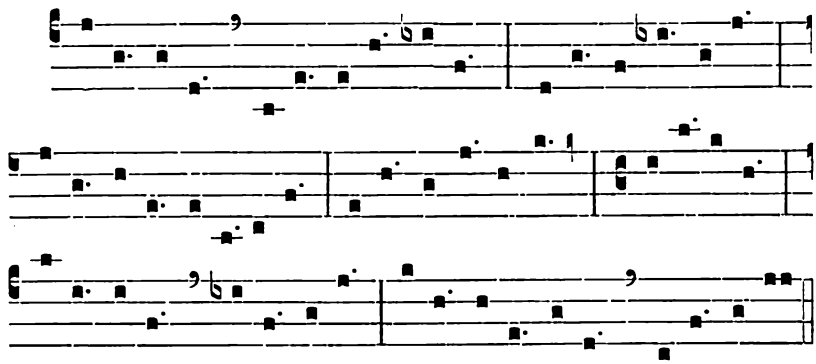
Biblioteca Nacional de España

Lección 24ª

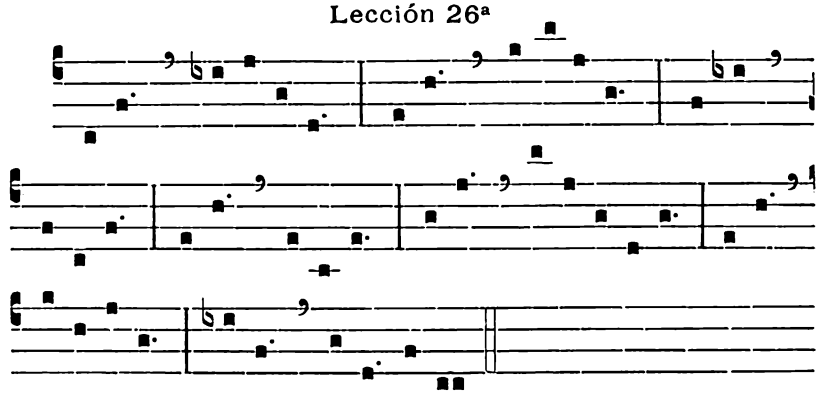
Cuartas sin preparación.



Lección 25ª



Lección 26ª

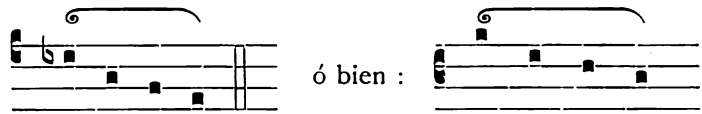


Biblioteca Nacional de España

INTÉRVALOS DE QUINTA.

Pueden ser *mayor*, si en su composición entran *tres tonos* y un *semitono;* y *menor*, si contiene *dos tonos* y dos *semitonos.*

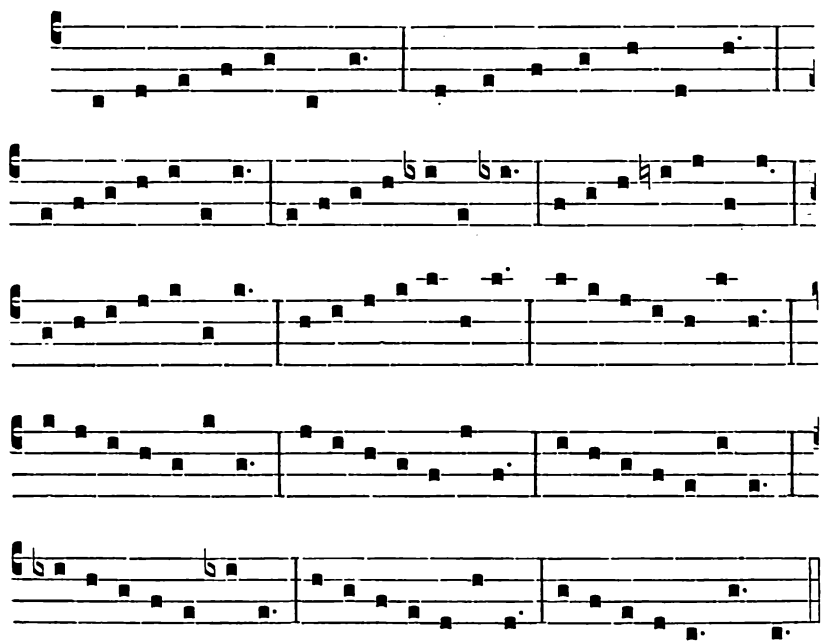
Este último raras veces se usa en canto gregoriano, sino preparado, como en los ejemplos siguientes :



En las lecciones siguientes práctiquese lo mismo que se ha dicho para los ejercicios anteriores.

Lección 27ª

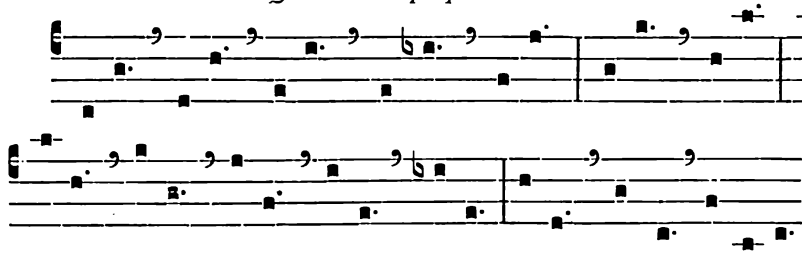
Quintas con preparación.



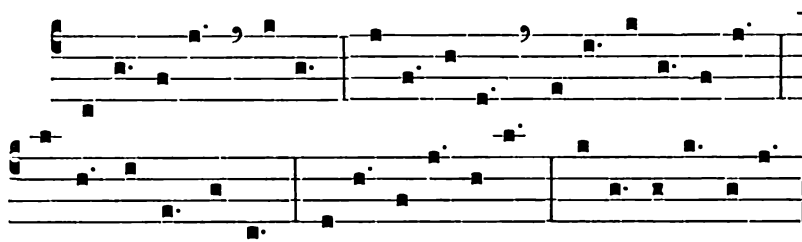
Biblioteca Nacional de España

Lección 28ª

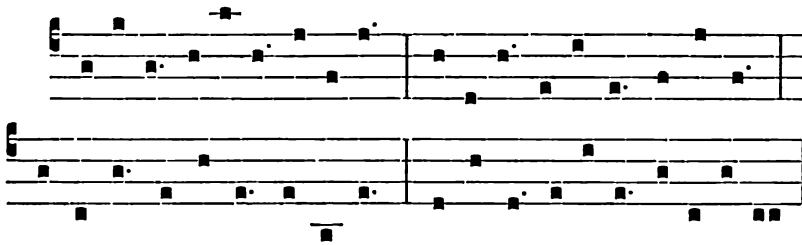
Quintas sin preparación.



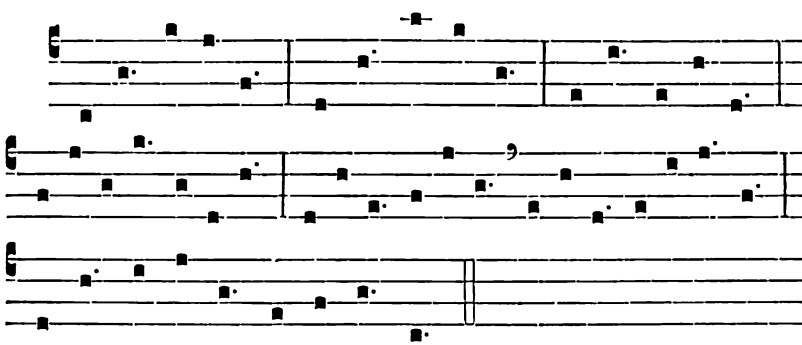
Lección 29ª



Lección 30ª



Lección 31ª

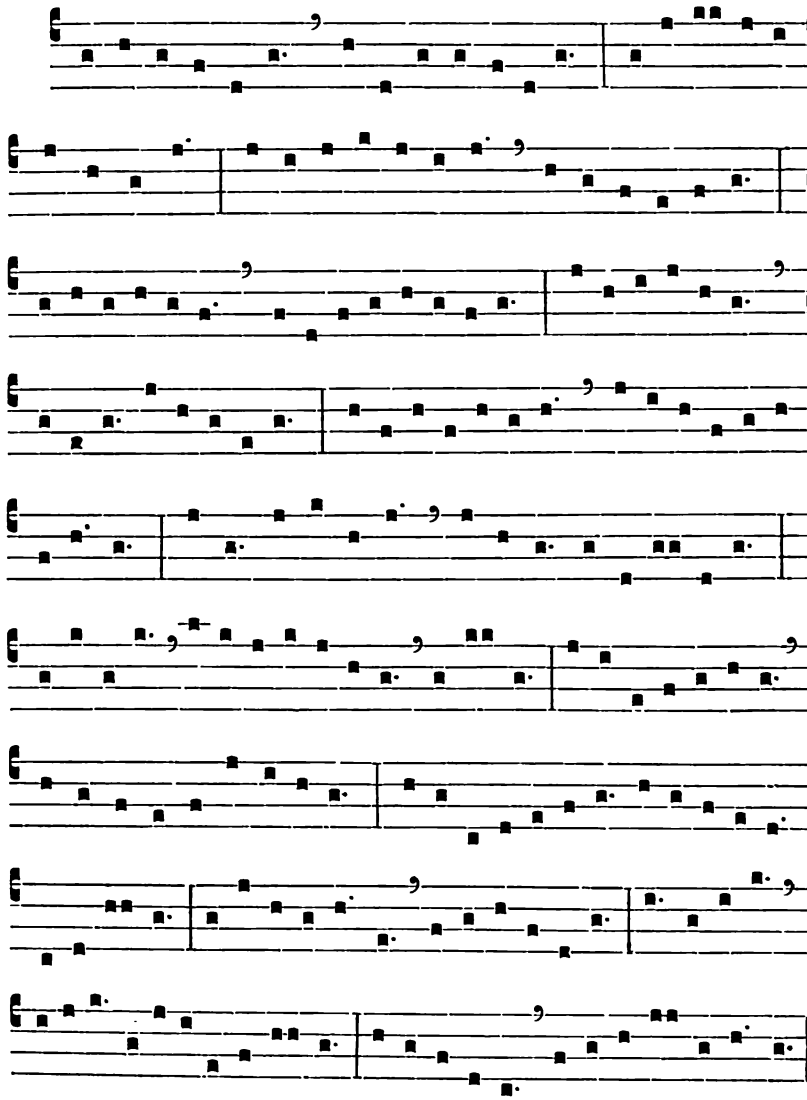


Biblioteca Nacional de España

Lección 32ª

Resumen de todos los intérvalos del canto gregoriano.

Síntesis del ejercicio compuesto por HERMANN CONTRACTO.



Biblioteca Nacional de España

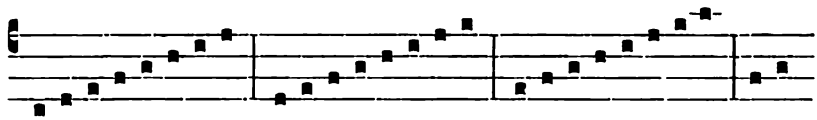
CAPÍTULO QUINTO.

Tonalidad gregoriana.

El conocimiento de los *modos* tiene, así en la música moderna como en el canto gregoriano, trascendental importancia. — Es imposible dar un paso en la inteligencia del canto gregoriano, sin haber estudiado antes lo que constituye su esencia y fundamento. — Nos fijarémos ahora tan solo en lo que prácticamente pueda sernos más útil; dejando para otra clase de tratados el explicar el origen de los *modos* gregorianos, su semejanza con los de la música griega, ó las relaciones que se ha pretentido ver en ellos con los *modos* y tonos de la música moderna.

— ¿Qué se entiende por *modo?*

— El orden que se guarda en la colocación de los tonos y semitonos de la escala diatónica. Es decir: como que cada nota de la escala diatónica puede servir de punto de partida para la formación de una nueva escala, v. gr.



do re mi fa *etc.*

resulta que, segun el lugar que ocupen en ella los semitonos (*mi-fa; si-do*) y la relación que con el tono final obtengan, adquiere cada escala un carácter especial que fácilmente la distingue de las otras, y al que se llama *modo.*

— Así pues, ¿habrá en el canto gregoriano tantos modos como notas tiene la escala diatónica?

— No : en el canto gregoriano sólo se usan como notas modales, ó que sirven para la formación de una nueva escala, el *re*, el *mi*, el *fa* y el *sol.*

— Luego ¿habrá sólo cuatro modos?

— Los *modos son ocho*, los cuales tienen de dos en dos la misma nota modal.

— ¿En qué pues se diferenciarán?

— Vamos ahora á verlo. — Los ocho modos gregorianos se dividen comúnmente en dos categorías : en *auténticos* ó *primitivos*, que corresponden á las cifras impares *1, 3, 5* y *7;* y en *plagales* ó *derivados*, señalados por las cifras pares *2, 4, 6* y *8.*

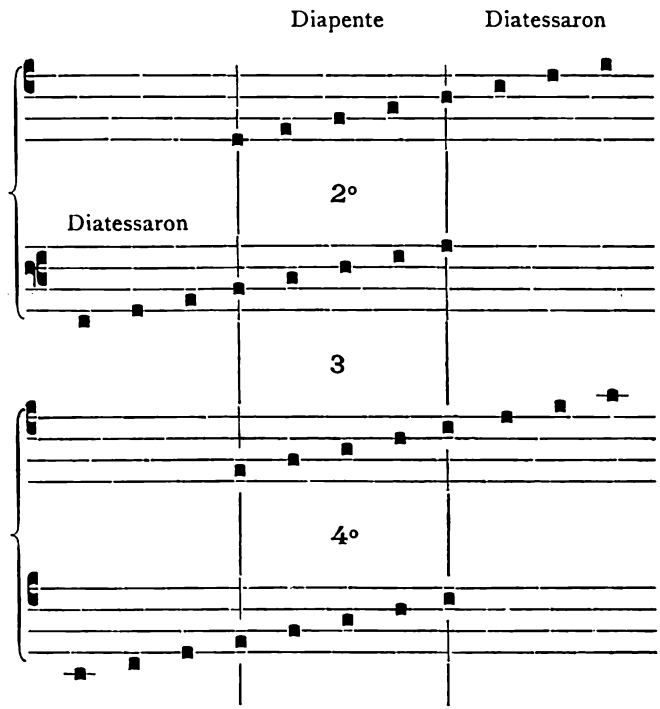
Biblioteca Nacional de España

Cada *auténtico* con su *plagal* tienen la misma nota *modal tónica* ó *final;* es decir 1 y 2 *re;* 3 y 4 *mi;* 5 y 6 *fa;* 7 y 8 *sol;* y además tienen tambien — el auténtico y el plagal — una misma *quinta,* (cinco notas) sobre la tónica; *pero se diferencian* en que las tres notas que faltan para completar *una octava,* el *auténtico las tiene sobre la quinta* y *el plagal bajo de ella.*

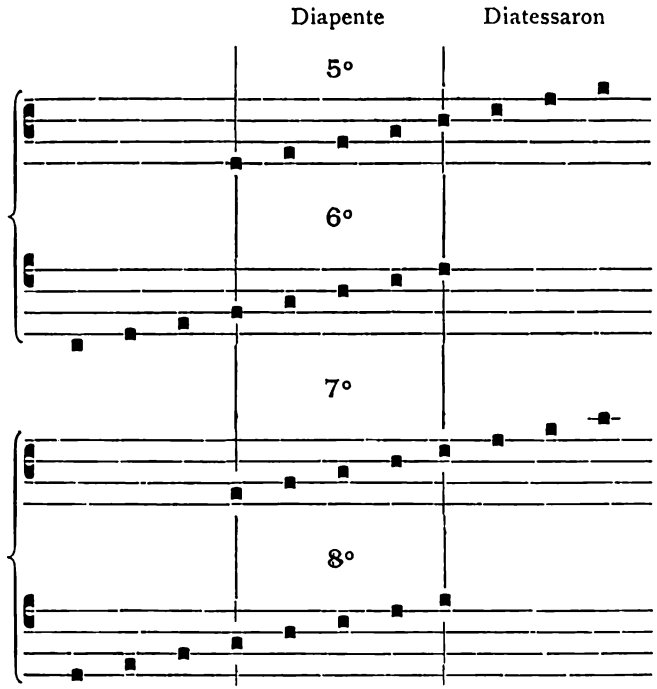
Véase en la siguiente tabla la escala de cada modo, incluyendo, por lo tanto, en cada uno las cinco notas (diapente) sobre la tónica, y las cuatro que se le añaden (diatessaron), contando tambien la *dominante* ó la *tónica,* segun que el modo sea auténtico ó plagal respectivamente.

ESCALA DE LOS OCHO MODOS GREGORIANOS.

1er Modo.



Biblioteca Nacional de España



Entre todas las notas de cada escala hay dos que tienen suma importancia : la *tónica* ó *final*, en la que, como el mismo nombre lo indica, terminan regularmente las melodías; y la *dominante*, que es la nota en torno de la cual se agrupan y mueven ordinariamente las otras.

La *tónica* es siempre en todos los modos, como hemos dicho arriba, la primera nota de la *quinta* ó diapente, y la *dominante* ocupa diferente lugar segun que el modo sea *auténtico* ó *plagal*.

En los *auténticos*, la *dominante* está una quinta sobre la tónica; menos en el *tercer modo*, en el que, en lugar de ser el *si* la dominante, pasa á serlo el *do*. Este cambio es debido á que siendo el *si* nota variable, por razón de que puede *bemolizarse*, no tiene la estabilidad y fijeza que se requiere para ser dominante.

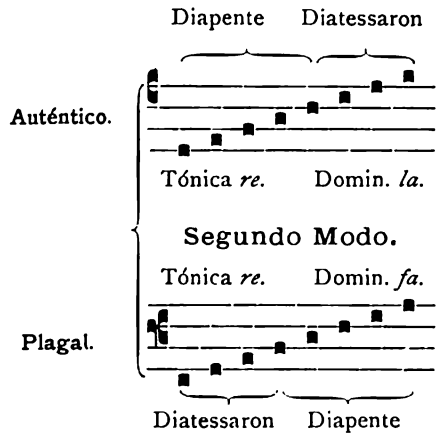
En los *plagales*, la dominante se halla á una *tercera* bajo la de su respectivo auténtico; excepción hecha del *octavo modo*, debida á idénticos motivos que para el *tercero*.

Véase en la siguiente tabla todo lo dicho hasta aquí sobre los modos.

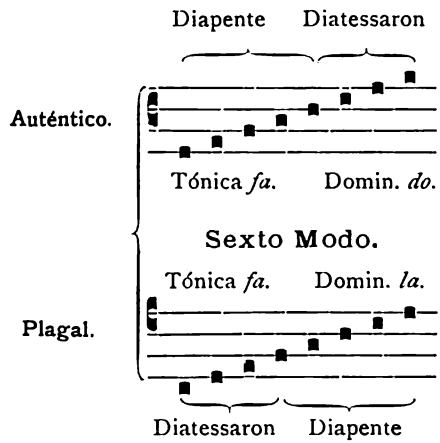
Biblioteca Nacional de España

TABLA DE LOS OCHO

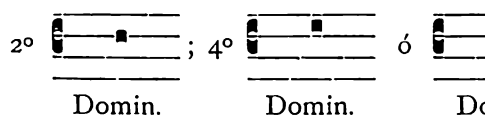
Primer Modo.



Quinto Modo.



A veces los modos plagales se traslad



Los modos se clasifican tambien en *perfectos* é *imperfectos*, *superabundantes* y *mixtos*.

Perfectos se llaman cuando recorren toda la octava de su escala; *imperfectos*, cuando no recorren más que una parte de la misma.

Superabundantes, cuando exceden á su escala regular, aunque sólo sea en un punto, el *más agudo*, si es auténtico, ó el *más grave*, si es plagal.

Y finalmente, reciben el denominativo de *mixtos*, si contienen al mismo tiempo el auténtico y el plagal. — Esto se conocerá, cuando un auténtico descienda, una *tercera* á lo menos, más abajo de su tónica; ó un plagal suba á lo menos una tercera más arriba de la quinta sobre su tónica.

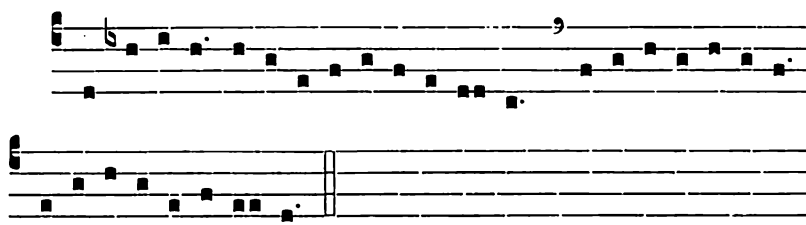
EJERCICIOS DE TONALIDAD.

Procúrese que cada lección sea un verdadero repaso de todo lo aprendido hasta el presente; de manera que el maestro pregunte al discípulo sobre los intérvalos, sobre los modos, la tónica, dominante, escala, etc. etc. y sobre todo se hagan en ellas ejercicios de vocalización á la manera dicha en las páginas 9 y 10.

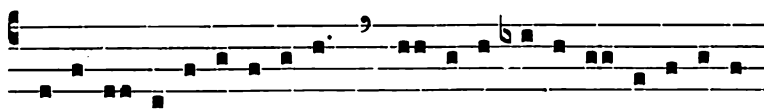
EJERCICIOS DE PRIMER MODO.

Lección 33ª

Melodía típica. [1]

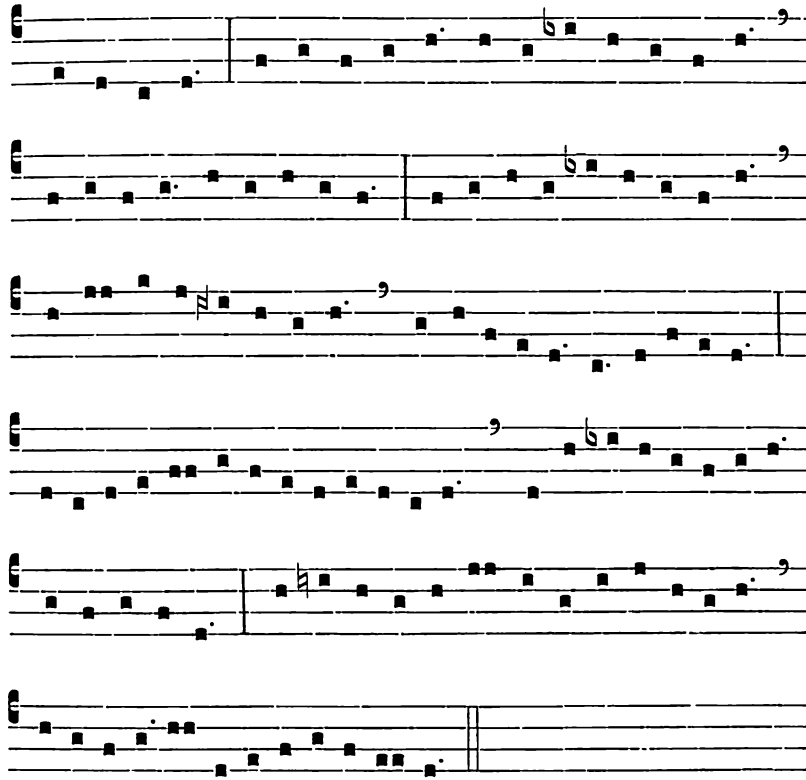


Lección 34ª



[1] La *Melodía típica* de cada modo está sacada de la que compusieron los antiguos para aprender á distinguirlos unos de otros.

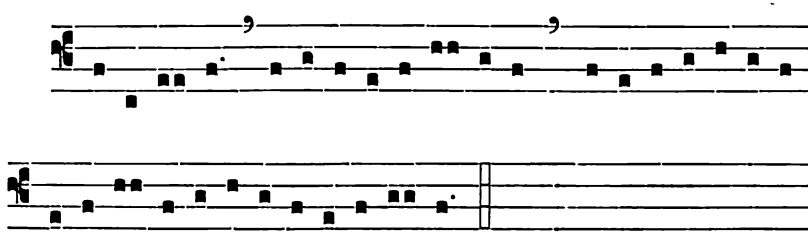
Biblioteca Nacional de España



EJERCICIOS DE SEGUNDO MODO.

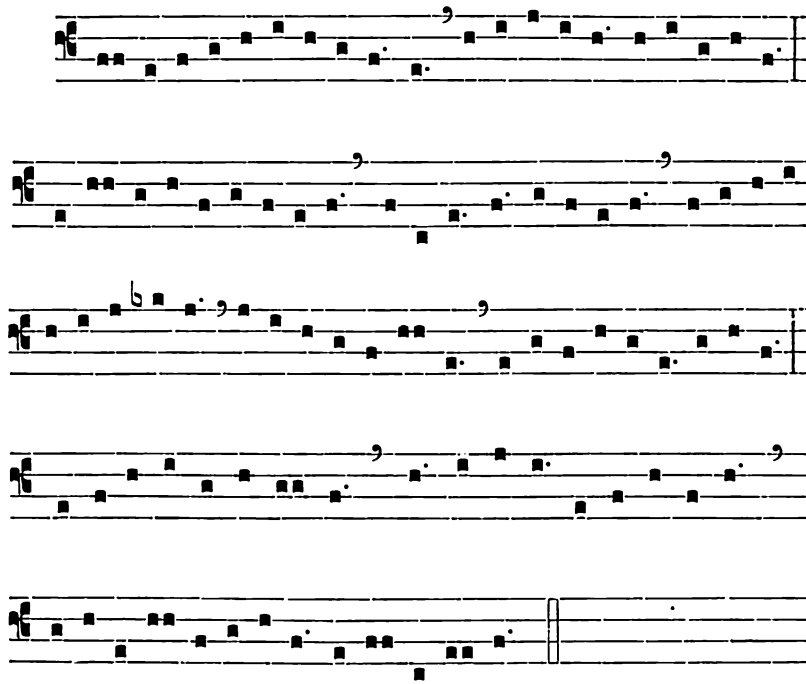
Lección 35ª

Melodía típica.



Biblioteca Nacional de España

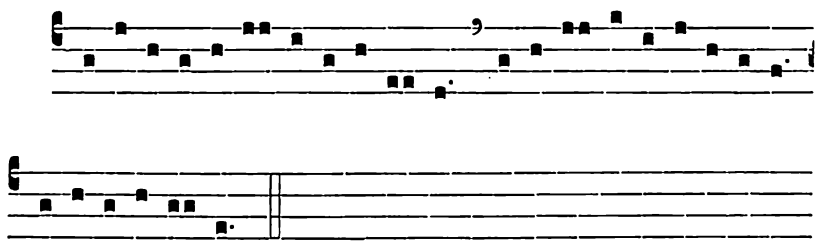
Lección 36ª



EJERCICIOS DE TERCER MODO.

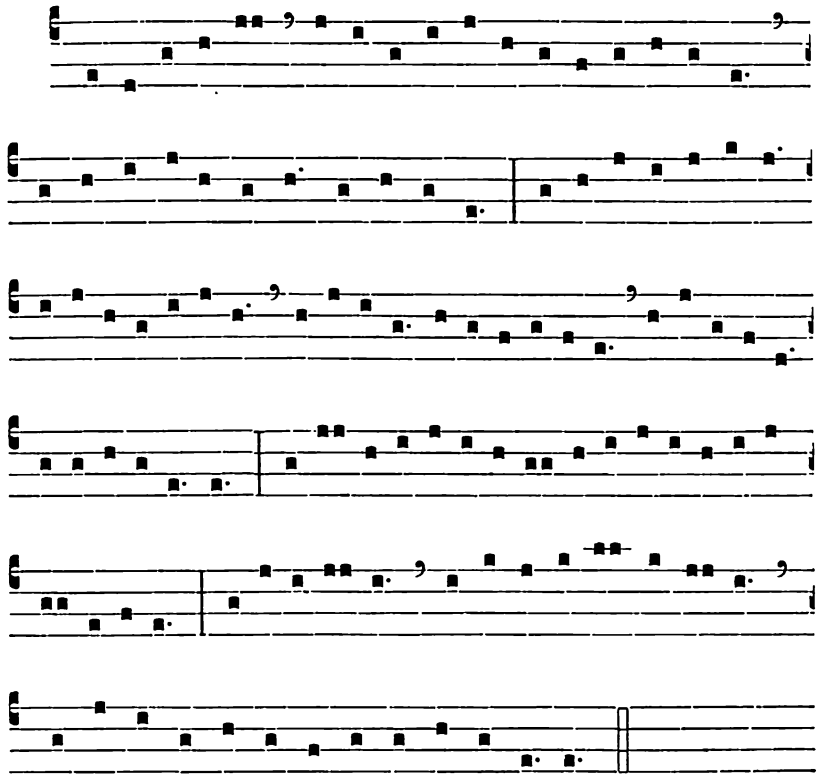
Lección 37ª

Melodía típica.



Biblioteca Nacional de España

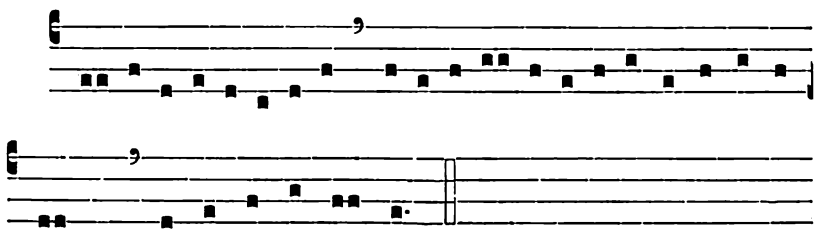
Lección 38ª



EJERCICIOS DE QUARTO MODO.

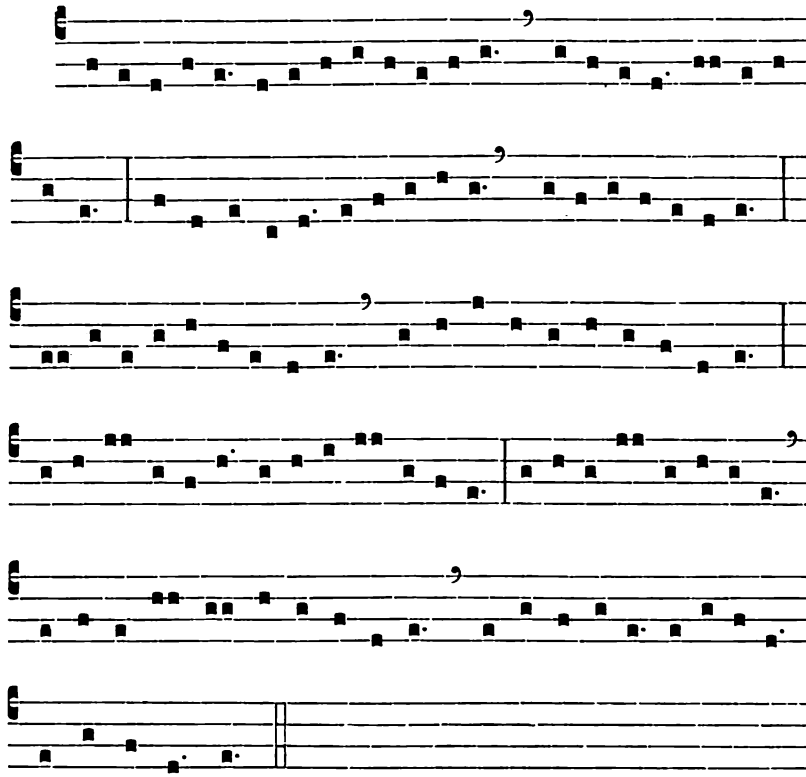
Lección 39ª

Melodía típica.



Biblioteca Nacional de España

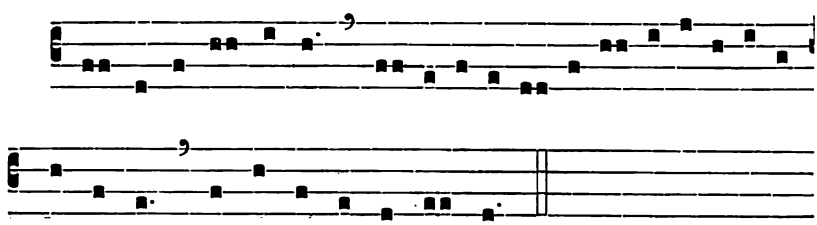
Lección 40ª



EJERCICIOS DE QUINTO MODO.

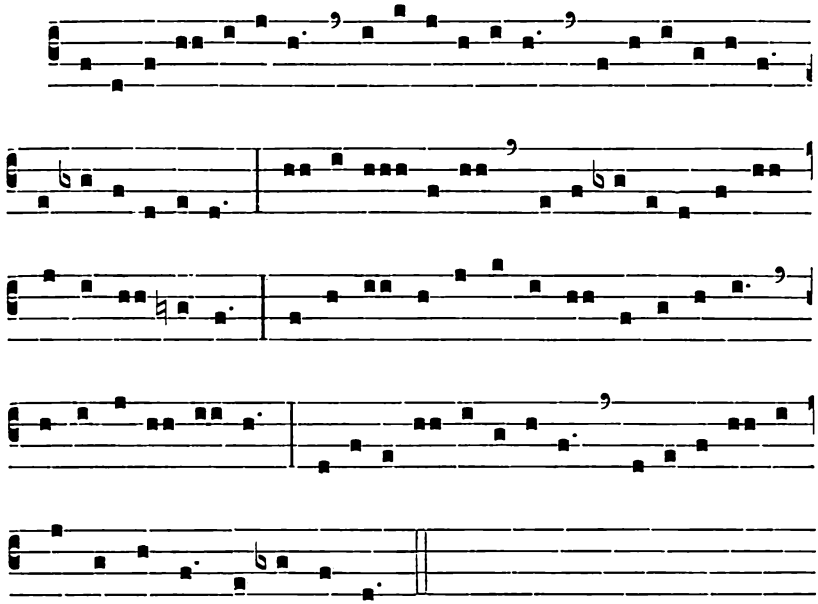
Lección 41ª

Melodía típica.



Biblioteca Nacional de España

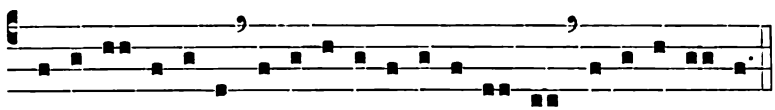
Lección 42ª



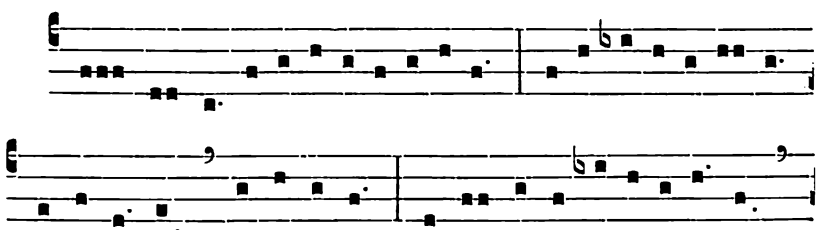
EJERCICIOS DE SEXTO MODO.

Lección 43ª

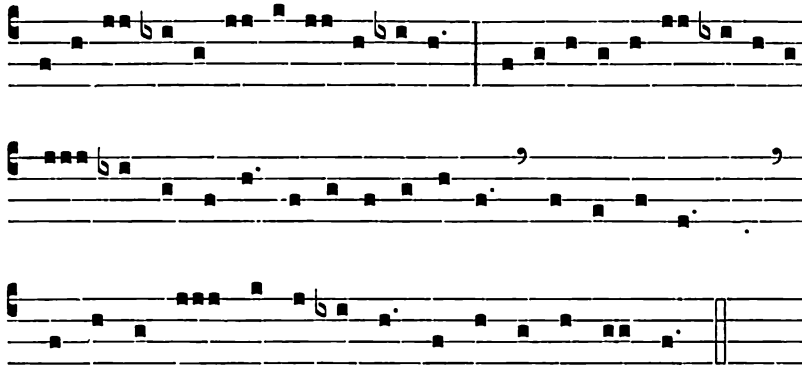
Melodía típica.



Lección 44ª



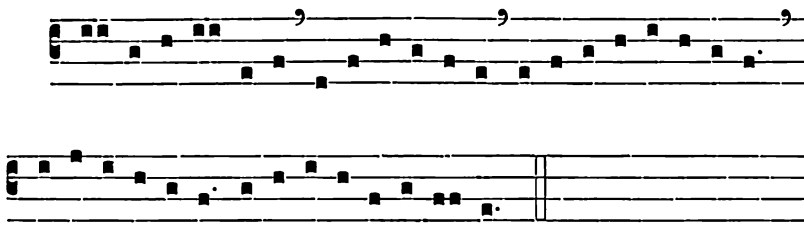
Biblioteca Nacional de España



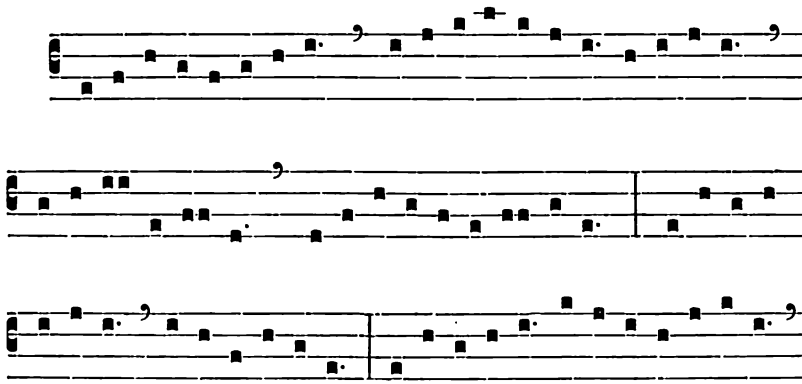
EJERCICIOS DE SEPTIMO MODO.

Lección 45ª

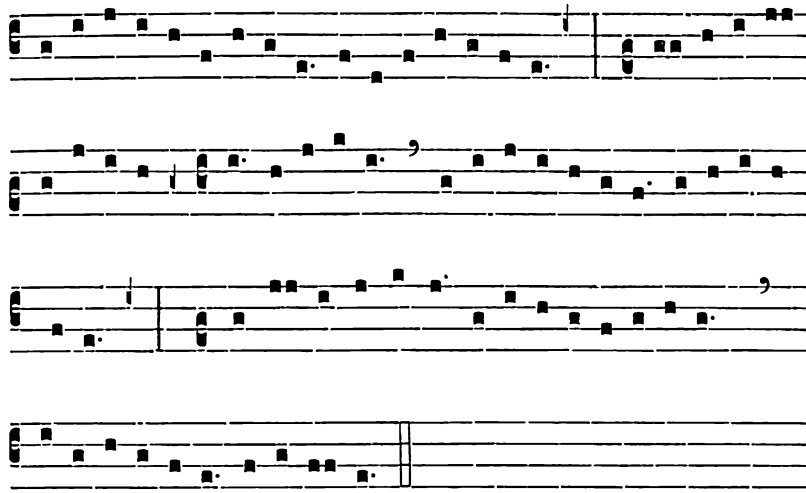
Melodía típica.



Lección 46ª



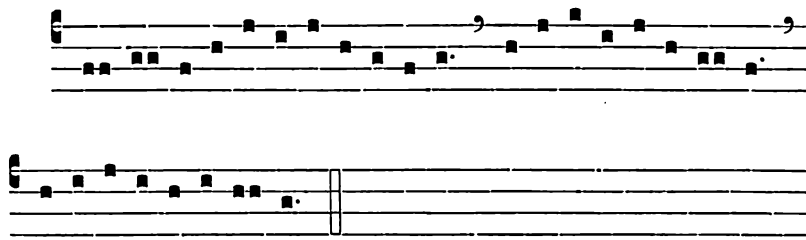
Biblioteca Nacional de España



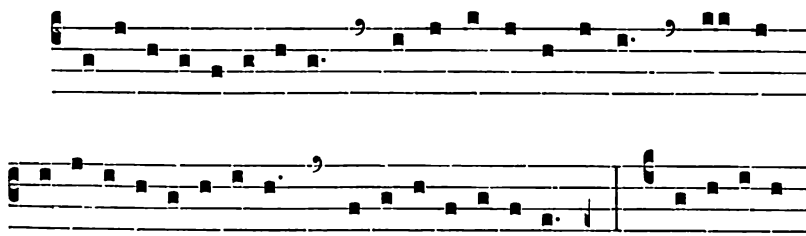
EJERCICIOS DE OCTAVO MODO.

Lección 47

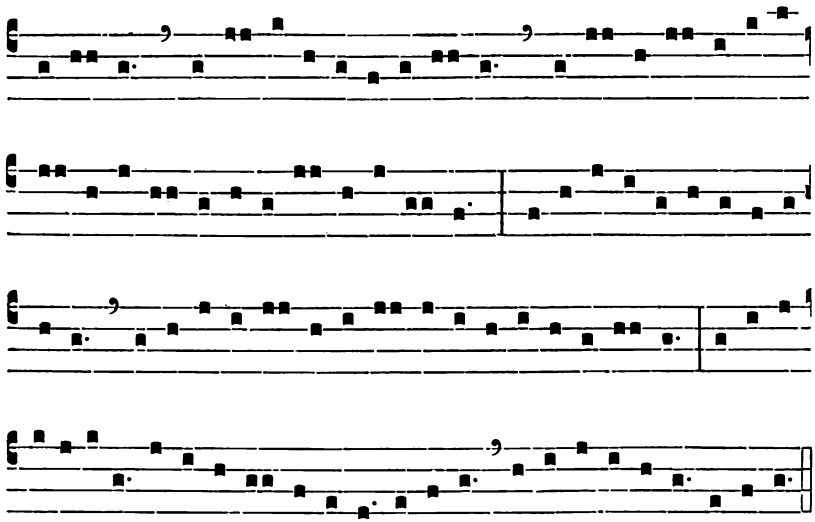
Melodía típica.



Lección 48ª



Biblioteca Nacional de España



Los ocho modos del canto gregoriano tienen, á causa de los intérvalos más frecuentes en ellos y de la colocación de los semitonos, un carácter especial, un modo de ser propio y peculiar y una cierta correlación que se aviene perfectamente con determinados afectos de nuestra alma. Por esto decia S. Agustin: Omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, (habla ahí de la música en general) quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. [1]

Así encontramos que los antiguos calificaban á cada modo segun los sentimientos que creían se excitaban más con ellos. El monje Adan de Fulda los describe así:

Omnibus est *primus*, sed *alter* est tristibus aptus;
Tertius iratus, *quartus* dicitur fieri blandus:
Quintum da laetis, *sextum* pietate probatis;
Septimus est iúvenum, sed *postremus* sapientum.

O bien, segun dice el P. Kienle: [2]

Primus gravis, secundus tristis, tertius mysticus, quartus harmónicus, quintus laetus, sextus devotus, septimus angelicus, octavus perfectus.

---

[1] Confes. X — 33.
[2] Théorie et pratique du Chant grégorien. — *Edición francesa.*

Biblioteca Nacional de España

Cada modo se presta tambien á otros sentimientos, pero lo hace, por decirlo así, á su manera; es decir, que estos sentimientos que, podríamos decir, no le son propios, los expresa con un fondo apropiado á su carácter. Así por ejemplo, si un modo alegre quiere expresar, en ciertos pasajes melódicos, sentimientos de tristeza, pesadez, etc., no lo hace de tal manera que no se trasluzca un no sé qué de la alegria que en general le domina.

Todo este conocimiento de los modos, aunque en sí muy sencillo, importa un estudio profundo y, sobre todo, familiarizarse mucho con ellos.

La tonalidad gregoriana abraza, en verdad, poca extensión; pero tiene para el que la examine detenidamente un fondo inagotable de riqueza melódica, sobrepujando en el mismo número de modos, y por lo tanto, de combinaciones musicales, al canto polifónico ó figurado.

Sencilla, modesta, y sin pretensiones, es, no obstante, madre de castos y elevados pensamientos. Con ella, sin todos los recursos y cromatismos de la música moderna, se han formado durante muchos siglos, bajo la unción é influjo del Espíritu Santo, infinidad de riquísimas y celestiales melodías, las cuales han sido el encanto de nuestros mayores, en las que se han inspirado los más grandes maestros del *arte musical*, y que, jóven y llena de vida, será siempre la piedra de toque del género religioso.

Asi lo dice Pio X : « el canto gregoriano es el único que la Iglesia Romana ha heredado de los antiguos Padres,... y que propone como suyo.... por cuya razón fué siempre considerado como el supremo modelo de la música religiosa, pudiendo establecerse como regla general que, *una composición* destinada al culto divino *tanto será más sagrada y litúrgica, cuanto* más se acerque en el aire, inspiración y sabor á la melodía gregoriana; y será tanto menos digna del templo, cuanto diste más de este supremo modelo. »

Será todo esto y mucho más, replicará tal vez alguno; pero el arte ha de fundarse en la naturaleza, y el oído exige alteraciones en muchas notas, v. gr. sostenidos en el *fa*, *sol*, *do*, etc. que no admite la tonalidad gregoriana. — « Mas no se confunda, dice muy bien el P. Uriarte, la educación del oído con su naturaleza. El oído educado ó acostumbrado á la tonalidad moderna, siente al pronto repugnancia ó extrañeza al percibir un *do* natural del primer tono, por ejemplo, que, segun exigencia puramente convencional de la música moderna debiera ser sostenido. Pero por delicada que sea la organización del oído acaba en breve por amoldarse á lo que con apariencias de dureza es razonable y legítimo. Yo conozco personas á quienes la menor desafinación produce el efecto de un alfilerazo, y con estar engolfados en la música

Biblioteca Nacional de España

moderna, no sólo toleran, sino que hallan sus delicias en la tonalidad gregoriana.

Eso sí, para el que no esté acostumbrado, la primera impresión es de extrañeza; sucédele el encanto de la novedad y del arcaismo, y luego le toma á uno por asalto y se pega cariñosa y fuertemente al oído, y quedan allí zumbando, sin que se pueda remediar, ecos y vibraciones de otras edades. Y es que ya no sólo la imaginación recorre con libre vuelo los campos de lo pasado, sino que aspira el hálito, se sienten los estremecimientos y transportes de aquellos séres con quienes nos une una misma é inquebrantable fe. Y es que cuando se sabe cantar como ellos, ya no hay barreras para el pensamiento, ni relación de tiempos y lugares, sino que nos creemos congregados en espacios infinitos y que nuestro canto es la respuesta al suyo. »

¡Cuánta verdad encierran estas palabras!

Tenga paciencia el que esto leyere; siga ordenadamente el estudio de esas incomparables melodías que llevan el nombre del « varón incomparable » (Martirologio rom.) y yo, con mi poca experiencia, me atrevo á augurarle que por más modernizado que tenga su paladar, ha de acabar por encontrar gustoso y exquisito ese « pan del alma cristiana, y ese manjar substancial de la plegaria litúrgica. » (D. Pothier. Mel. greg. 5.)

CAPÍTULO SEXTO.

Nombres y escritura de las notas y signos empleados en las melodías gregorianas.

Advertencia. — Los siguientes ejemplos no los proponemos como lecciones de solfeo, sino para que aprendiéndose ya desde ahora de memoria y conociendo bien las formas ó neumas gregorianos, no estorbe despues su ignorancia al tratar del *ritmo*, que es el lugar propio para dar las reglas de ejecución, y donde se verá el valor propio de cada neuma.

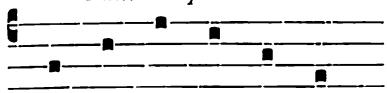
Así pues el maestro debe multiplicar aquí los ejercicios preguntando, por ejemplo, cuántas notas entran en tal ó cual neuma; ó mandar escribirlas en la pizarra, ó bien que le digan los nombres de los que en ella sucesivamente se escriban.

En la nomenclatura de los neumas nos ha parecido mejor conservar el mismo término latino.

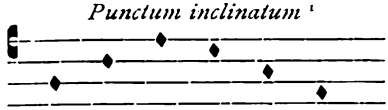
Biblioteca Nacional de España

NOTAS SIMPLES :

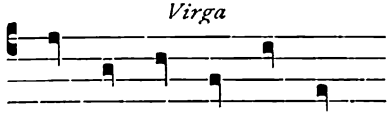
Punctum quadratum



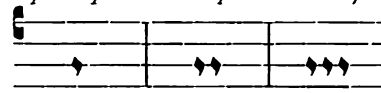
Punctum inclinatum [1]



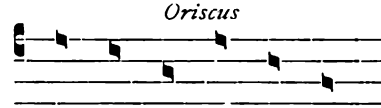
Virga



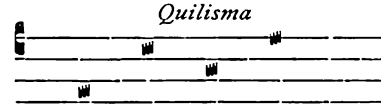
Apóstropha *Dístropha* *Trístropha*



Oriscus



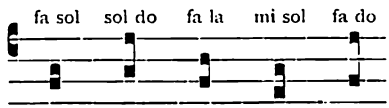
Quilisma



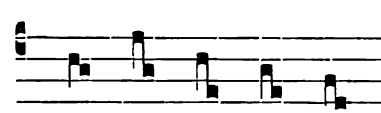
NEUMAS DE DOS NOTAS :

Pes ó Podatus

fa sol sol do fa la mi sol fa do



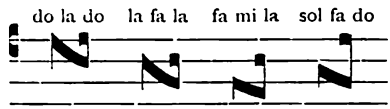
Clivis



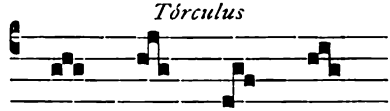
NEUMAS DE TRES NOTAS :

Porrectus

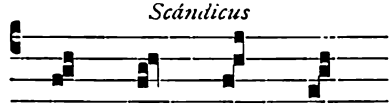
do la do la fa la fa mi la sol fa do



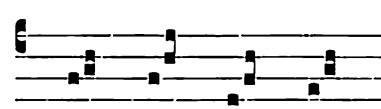
Tórculus



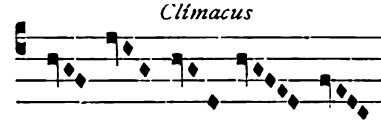
Scándicus



Sálicus [2]



Clímacus



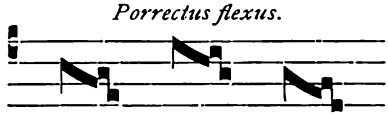
[1] Esta nota no va nunca sola : la hemos escrito así, para que se recuerde mejor su nombre propio.

[2] Hágase notar mucho la diferencia de escritura entre el *scandicus* y el *sálicus*. Las dos constan de tres notas ascendentes; pero en el *scandicus* están unidas, y en el *sálicus* la primera se halla separada de la segunda. Téngase esto presente porque es de mucha importancia para la ejecución como se verá más adelante.

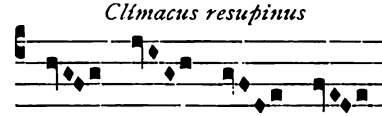
Biblioteca Nacional de España

NEUMAS DE CUATRO Y MÁS NOTAS.

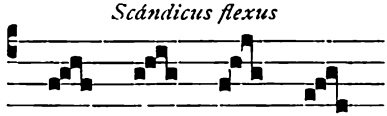
Porrectus flexus.



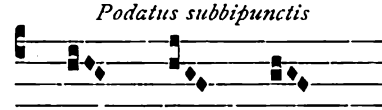
Clímacus resupinus



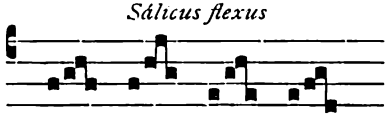
Scándicus flexus



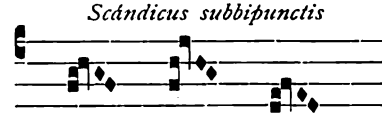
Podatus subbipunctis



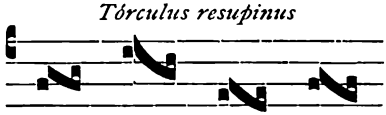
Sálicus flexus



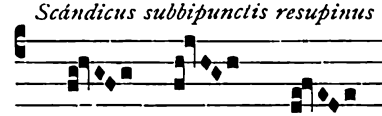
Scándicus subbipunctis



Tórculus resupinus

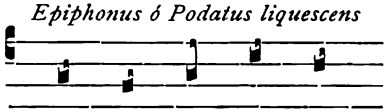


Scándicus subbipunctis resupinus

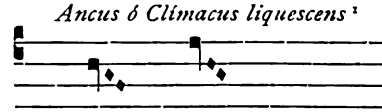


NEUMAS SEMIVOCALES Ó LICUESCENTES.

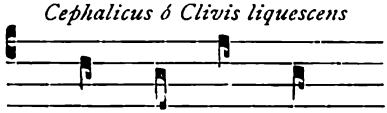
Epiphonus ó Podatus liquescens



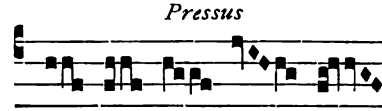
Ancus ó Clímacus liquescens[1]



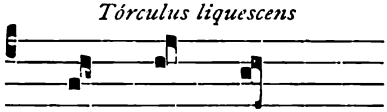
Cephalicus ó Clivis liquescens



Pressus



Tórculus liquescens



En el canto gregoriano se usan además los signos siguientes, cuyo valor, y significado, así como el de los neumas, se verá más adelante en su propio lugar al tratar del ritmo, ó sea en la segunda parte.

[1] Hágase notar la diferencia gráfica ó de escritura que se halla entre este neuma y el *clímacus*. En el *clímacus*, los *punctum inclinatum* son más grandes que en el *ancus*, y además el ancus no puede tener más de tres notas, siendo las dos últimas licuescentes, ó débiles, y el *clímacus* puede constar, y consta no pocas veces, de cuatro ó cinco y más notas, todas ellas con su valor propio y natural.

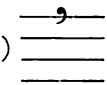
Biblioteca Nacional de España

El signo propio de la *mora vocis* (retardo de la voz) es un puntito colocado al lado de las notas.

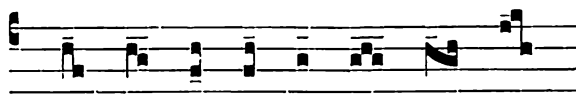
El signo indica la *pausa mínima.*

El signo , la *pausa menor* ó *mediana.*

El signo , la *pausa grande* ó *mayor.*

Se usa tambien de otro llamado *coma* (vírgula) 

A veces, sobre ó debajo de las notas se coloca una *línea horizontal,* más ó menos larga segun las notas que comprenda.[1]



(2)

Tambien se usa una *pequeña linea vertical* al lado de las notas, á la que se da el nombre de *episema.*

etc.

Se usa además de una *estrellita* (*) para denotar la entonación de los cantores, ó la entrada del coro.

---

[1] No se confunda esta linea, con las llamadas *suplementarias.*

[2] Cuando el *podatus* tiene la linea debajo, esta afecta solamente á la primera nota; y si la tiene arriba, comprende á las dos.

[3] No se confundan esta nota y las siguientes, con la *virga,* cuya cola es más larga :

Biblioteca Nacional de España

PARTE SEGUNDA.

TEORÍA DEL CANTO GREGORIANO.

INTRODUCCIÓN.

Excelencias del canto gregoriano bajo los puntos de vista litúrgico y estético; necesidad de una buena ejecución.

La música tiene su razón de ser en la Iglesia en cuanto puede servir á dar más expresión á la palabra, y hacer que penetren con más viveza en el alma y queden con más fuerza grabados en ella los sentimientos que la misma Iglesia intenta infundir en el corazón de los fieles. La música debe, en cierta manera, descubrir con dignidad y suavidad los secretos divinos y los raudales de gracia que se encierran en los sagrados misterios que en la Liturgia se representan; y hacer que el alma, esposa de Jesucristo, embriagada con ese néctar celestial y llena de entusiasmo, prorumpa en acentos de alegría, cantando con gracia y corazón agradecido las grandezas y magnificencias del Señor, ó con acento de penitencia y arrepentimiento implore la misericordia divina y aplaque la justicia del Omnipotente.

Debe, por lo tanto, la música propia de la Iglesia, ser una oración y al mismo tiempo un medio para acrecentar en nuestro corazón el fervor del Espíritu Santo; « una música, como dice el P. Pothier,[1] que saliendo del fondo del corazón, vaya asimismo dirigida al corazón, y lo conduzca y eleve dulcemente hácia el cielo. »

Tal es el canto gregoriano, cuyas dos cualidades *litúrgica* y *estética* intentamos esclarecer ahora á fin de entrar con más ánimo y proseguir con constancia y convicción en su estudio *teórico-práctico.*

A. — *El Canto gregoriano es eminentemente litúrgico.*

« El canto gregoriano es eminentemente litúrgico, dice el P. Kienle,[2] porque ha nacido con la misma liturgia, se ha desarrollado juntamente con ella, y, en una palabra, vive de su misma vida ».

---

[1] Mélodies Grégoriennes, p. 2.
[2] Edición francesa pag. 189.

Biblioteca Nacional de España

En efecto, bastaríanos dar una ojeada á la historia de ese canto, y lo veríamos nacer al calor de la sangre de los primitivos mártires, crecer con el fervor y entusiasmo de los cristianos en las catacumbas, ir arraigándose en la vida litúrgica con los trabajos de las persecuciones, acompañar á la Esposa de Jesucristo en sus triunfos y victorias, desarrollarse y mostrarse con toda su gloria en los tiempos de S. Gregorio Magno, pasar con los misioneros allende los mares para cantar sus conquistas ó mover el corazón de los infieles, encontrarse siempre junto con las sagradas ceremonias, y por fin alabado y recomendado siempre y en todos los siglos por el Supremo Pastor de los fieles que ha reconocido muy bien el respeto que se merece.

Compuesto por santos y por hijos predilectos de la Iglesia Católica, cantado por santos que han dejado impresos en él el sello de la santidad y la fecundidad de sus virtudes, se nos presenta el canto gregoriano como el único y más eminentemente litúrgico.

No de otra manera se expresa N. SS. Padre Pio X en el párrafo segundo de su Motu proprio de 22 de Noviembre de 1903. Dice así: « el canto gregoriano es el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, y el que en algunas partes de la Liturgia prescribe exclusivamente. »[1]

El canto gregoriano amoldándose perfectamente á todas las funciones de la Sagrada Liturgia, y concediendo al texto sagrado la primacía é importancia que tiene, « es el único, dice el P. Kienle, en el que cada cantor reza y canta por sí mismo una plegaria completa; cada uno canta toda la letra y toda la melodía, sin convención alguna ni compás, sino segun los sentimientos que le dicta su corazón »,[2] siempre, no obstante, conforme con los preceptos que la misma naturaleza nos enseña.

El canto gregoriano, es en fin, el símbolo más acabado de la caridad cristiana, por la cual formamos todos un solo rebaño con un solo Pastor y comunicamos así unidos en la misma liturgia. — En él sin diferencias de voces altas y bajas, de armonías ni contrapuntos, cantan todos la misma letra, con la misma elevación de sonido, con las mismas inflexiones de la voz, y con las mismas pausas, procurando que las voces no se distingan las unas de las otras, haciendo todos las mismas subdivisiones del ritmo, etc., etc... y siguiendo todos á un solo director del coro que informa y da unidad á toda la multitud; con él, en fin, se une más estrechamente

[1] Traducción del « Boletín Oficial eclesiástico del Obispado de Barcelona », p. 55 del tomo XLVII.

[2] Cap. X — p. 190.

Biblioteca Nacional de España

el pueblo en el Santo Sacrificio de la Misa con el Sacerdote que hace las veces de Jesucristo; y cantando y pensando todos lo mismo « constituye ese canto, en expresión del P. Pothier[1] como ya hemos dicho en la primera parte, el pan del alma cristiana y el manjar substancial de la plegaria litúrgica. »

B. — *El canto gregoriano, estéticamente considerado, contiene bellezas inapreciables.*

En su misma sencillez en el modo de expresarse, no deja por esto el canto gregoriano de encerrar un fondo tal de riquezas melódicas que ha merecido las alabanzas de los más célebres y acreditados maestros del arte musical.

Sabidas son de todos aquellas tan repetidas palabras de Mozart : « cedería toda mi gloria musical por el *orgullo* de haber compuesto un prefacio gregoriano. »

El célebre compositor Wagner repetía muchas veces : « jamás olvidaré las impresiones arrebatadoras que experimenté en *Notre Dame* de París al escuchar algunas melodías gregorianas, sencillas, en verdad, pero bellas, cuyos temas he evocado en distintas composiciones mias avivando con ellas mi inspiración ».

Y estos encantos y embelesos tienen su fundamento en las cualidades estéticas internas y externas de este canto.

Recordarémos tan sólo algunas, pues ellas solas serán suficientes para convencernos de la verdad que encierran las palabras que acabamos de transcribir.

Compuestas estas melodías en épocas en que parece que el pensamiento del hombre se remontaba á regiones más elevadas, que en sus ideas se divisaban fulgores y ráfagas de una luz sobrenatural, y en que el corazón humano, no tan oprimido como hoy día por las pasiones y por el bullicio de la moderna sociedad, vivía en más completo dominio de sí mismo y respiraba una atmósfera de grandeza, sí, pero tranquila y sosegada, quedaron impresos en ellos todos estos mismos caracteres, más apreciables hoy día cuanto más lejos nos encontramos de aquellas edades. Así lo han comprendido las mismas notabilidades musicales al ponderar el valor y mérito artístico de aquella inspiración y la fecundidad de, no pocas veces, unas cuantas notas agrupadas con gracia y serenidad, ó separadas con maestría y sublimidad de efecto. El célebre Gounod dirigiéndose á este propósito á los que aplaudían sus obras les decía : « aplaudís ciertos pasages de mis obras que os parecen nuevos é inspirados; pues sabed que aplaudís motivos de las melodías gregorianas. »

[1] Mélodies Grégoriennes, p. 5.

Biblioteca Nacional de España

Su ritmo es otra fuente interna de una belleza inagotable. El ritmo gregoriano, alma de este canto, es el ritmo libre, el ritmo natural, y, por lo tanto, un ritmo espontáneo, riquísimo y gracioso, capaz de expresar los afectos más variados; un ritmo que lo dá de sí la misma letra que se canta, y que ha producido esas tan graciosas, pero severas ondulaciones, que asemejan la magnificencia y el poder de la gracia del Espíritu Santo que habita en nuestros corazones; un ritmo oratorio y musical á la vez, del que los más expresivos recitados de los grandes maestros no son más que simples imitaciones.

« Yo, dice el P. Janssens O. S. B., no entendía ese canto, pero despues de haberlo estudiado he encontrado en él las más felices combinaciones rítmicas que admiro en Haydn, Beethoven y Wagner. »

El ritmo del canto gregoriano, desprendiéndose de las trabas de los compases y convencionalismos humanos, en alas del fervor cristiano, que es su complemento, se eleva á las regiones sobrenaturales, y sin impresionar ó excitar tan fuertemente nuestra sensibilidad ó sistema nervioso como la música moderna, se dirige directamente al corazón, dejando allí por mucho tiempo, como grato recuerdo, los sentimientos de amor á la virtud, de desprecio de las cosas de este mundo y de anhelo por las eternas.

« El ritmo libre, dice el P. Kienle,[1] es en sí mismo una forma perfecta, susceptible de la más grande belleza, y más apropiado que cualquier otro á las cosas santas... Por poco que se considere aquel gracioso atrevimiento y aquella elegancia incomparable que despliega en sus movimientos la melodía gregoriana, cómo sus formas fluyen y se deslizan con redondez y flexibilidad y sin la menor aspereza, por poco que se saboreen las delicias musicales y la completa satisfacción que de continuo ofrece al alma cristiana, se convencerá el que esto hiciere de que el canto gregoriano posee, estéticamente considerado, melodías admirables y acabadas. »

La estructura de estas melodías es fina, regular y delicada, á la que no han superado las composiciones del arte moderno. Su estilo es del todo distinto del de la música moderna, pero sus pensamientos melódicos se desarrollan y transforman de una manera tal que sorprenden al más inteligente. « Las modulaciones se suceden con dulzura y variedad, la melodía pasa insensiblemente de una fórmula ó neuma á otra, y acompaña, por decirlo así, al cantor á través de un delicioso jardin esmaltado de flores las más escogidas. Las frases son bien redondeadas y ligadas entre sí, gracias á la feliz proporción de las partes, al desarrollo melódico y á la gradación y al movimiento regulado con igualdad ó dirigido

[1] p. 28*.

Biblioteca Nacional de España

hácia un punto culminante. Y ora por un equilibrio y contrapeso bien ordenado, ora por efectos de contraste hábilmente combinados, termina siempre la melodía de una manera plenamente satisfactoria. »[1]

El canto gregoriano es también un canto al *unísono*, y esto, juntamente con el ritmo del que acabamos de hablar, hace de él como el canto de la plegaria litúrgico-social, y le da un aire de magestad que jamás lograrán las voces concertadas por intérvalos.

Por esta misma cualidad tiene asimismo unai re muy marcado de popularidad al que se cobra instintivamente cariño, y que hecho á proposito para las multitudes, une en un solo conjunto las voces de las grandes masas como expresión de la unidad en el pensar y de la sencillez en el obrar.

La *sencillez*, he ahí otra de las fuentes de belleza del canto gregoriano.

Exterioriza, si, á causa de su unión íntima con el texto todos los sentimientos que en él se expresan, y segun dice S. Bernardo, *fecundiza la letra :* pero siempre de una manera sobria, y sin traspasar los límites de la serenidad y del espíritu tranquilo de la Iglesia. En todos sus movimientos se trasluce, se respira y se gusta ya de antemano aquella calma, aquella paz celestial que nos ha prometido Nuestro Divino Salvador : « En él, dice S. Bernardo, las almas tristes encuentran la alegría; los espíritus fatigados, el reposo; lo tibios, un comienzo de fervor; los pecadores, un llamamiento á la gracia; y hasta el corazón más empedernido de los hombres mundanos siente, al escuchar una Salmodia, el principio del amor por las cosas de Dios; y muchos escuchando este canto por mera complacencia natural, han derramado lágrimas de arrepentimiento y de conversión. »

« Las melodías gregorianas, dice con mucha razón el P. Mocquereau, O. S. B.,[2] se dirigen á la parte superior del alma. Su belleza y superioridad provienen de que el canto sagrado no toma nada, ó lo menos posible, del mundo de los sentidos; pasa por estos, pero no se dirige á ellos. ¿ Qué encuentran en él las pasiones, qué la imaginación?

« Puede expresar verdades terribles y sentimientos enérgicos sin salir de su sobriedad, pureza y sencillez.

« La música moderna puede hacerse eco de pasiones violentas y groseras, y hasta hacerlas nacer; la gregoriana nunca se prestará á semejantes abusos : es siempre casta, sana, sosegada, sin influencia en el sistema nervioso.

« Se diría que con esa exclusión total de sucesiones cromáticas

[1] Kienle, O. S. B., p. 29*.
[2] Le chant grégorien, son but et son procédé. Solesmes 1902.

Biblioteca Nacional de España

que representan por los medios tonos las cosas incompletas, no puede expresar sino la belleza perfecta, la verdad pura, *est, est; non non.* El oído acostumbrado á su incomparable franqueza, no puede sufrir las cantinelas afeminadas, donde domina el sensualismo hasta en aquello mismo que debiera ser la expresión del amor divino. Hay algo angélico en la inflexibilidad misma de su gama al no admitir alteración alguna ».

Así se expresa el que ha llegado á compenetrarse del espíritu del canto gregoriano.

C. — *Necesidad de una buena ejecución.*

Tales son los caracteres litúrgico y estético del canto gregoriano. Estos caracteres para ser bien comprendidos reclaman ante todo una buena ejecución del canto : y para ello se requiere *indispensablemente* la anterior *preparación próxima* en los ensayos, y *remota* en el estudio detenido de estas melodías. *Ecclesiasticis canticis hæc disciplina vel maxime necessaria.*[1] Y en efecto, ¿no se debe dar á Dios lo mejor de nuestras acciones? no se le debe honrar en su Casa con un canto decente y bien concertado? Y ¿no pondrémos, á lo menos el mismo cuidado para agradar al Señor, que los cantores de teatro para agradar al público? A Dios debemos honrarle con culto interno y externo. Grave, gravísima culpa es la del que por su poco cuidado y esmero escandaliza al pueblo fiel *con lo mismo que debiera servirle de medio para elevar sus corazones á las cosas santas.*

Confesemos, para nuesta vergüenza, que no siempre en nuestros días es el canto motivo de edificación en los templos; y por esto uno de los primeros cuidados del Gran Papa que hoy rige los destinos de la Iglesia, ha sido el de restablecer á su primitiva pureza el canto litúrgico y dar reglas para que sirva para el fin á que se destina, que es para la gloria de Dios y la santificación de las almas. — Grande y trascendental es la importancia de esta reforma, y por lo tanto grandes han de ser tambien nuestros esfuerzos para llevarla á cabo, y obtener el bien y fruto espiritual que Pío X pretende. Con razón decia S. Bernardo : « *qui mutant cantum, mutant mores.* »

¡Qué honra para nuestra Patria si fuese ella la primera en dar ejemplo en este caso, como lo es en tantos otros! Nosotros hemos de decir *prácticamente* á todo el mundo que la Nación Católica por excelencia acoge siempre con amor y con delirio los mandatos y los consejos de su Padre, el Representante de Jesucristo en la tierra.

---

[1] Gerbert. Script. t. I, p. 173.

Biblioteca Nacional de España

CAPÍTULO PRIMERO.

El Texto Latino.

Si bien parece debiera darse más extensión á parte tan interesante y capital para la buena ejecución del canto litúrgico, como es el perfecto conocimiento de la lengua latina, tan descuidada hoy día en nuestra España, patria de los celebrados latinistas de la Edad Media; con todo, dando por sabidos los principios de esta lengua, indicarémos solamente lo más práctico, y aun de esto, sólo lo que más directamente se relacione con nuestro principal intento.

Podemos, pues, reducir las leyes que regulan la buena lectura del latín á tres principios :

1º Pronunciación correcta de las palabras.
2º Acentuación.
3º Pausas.

ARTÍCULO I.

Pronunciación correcta.

Segun el análisis que de una palabra cualquiera suele hacerse, á saber, en letras y sílabas, formularémos tambien nosotros algunas reglas para cada uno de estos elementos.

A. — *Las letras.*

Las letras se dividen en vocales y consonantes.

Siendo las *vocales* el alma de las palabras se ha de procurar pronunciarlas con toda pureza y claridad, dando á cada una su timbre propio, y conservarlo durante *toda* su emisión, para lo cual ayudará en gran manera no mudar los labios y la lengua de su posición primera.

Las *consonantes*, como su mismo nombre lo indica, necesitan del contacto de otro elemento para ser pronunciadas. Han de emitirse con ligereza pero distintamente y sin flojedad; de lo contrario resulta una lectura sin vigor, é ininteligibles las palabras.

En lo tocante á las consonantes se puede pecar por exceso y por defecto.

Por *exceso*, reduplicándolas ó pronunciándolas con exageración; y por *defecto*, suprimiendo algunas, sobre todo cuando son finales de palabra, ó hay una de repetida, v. gr. *pecata* por *peccata*, *sun*, por *sunt*, *es* por *est*, *su Pontio* por *sub Pontio* etc....

Biblioteca Nacional de España

Todas estas reglas de la buena articulación de las letras deben ser objeto de ensayos muy repetidos, teniendo presente, que en este punto ningun cuidado será extremado, haciéndolo empero siempre sin afectación y con naturalidad.

B. — *Las sílabas.*

Sentado ya cómo se deben pronunciar las letras que son los elementos de que se componen las sílabas, recordemos ahora únicamente que para pronunciarlas de un modo debido, se debe dar á cada una 1º el tiempo que requiera y 2º el lugar que le corresponda en la palabra. [1]

1º *El tiempo que requiera.*

Naturalmente se debe emplear más tiempo para pronunciar correctamente una sílaba que conste de una vocal y varias consonantes, que otra de sola una vocal, ó de una vocal y una consonante, y 2º *El lugar que le corresponda,* no separando parte de una sílaba para juntarla con otra, v. gr. *iubila-tio* por iu-bi-la-ti-o, *ho-die* por hó-di-e, *si tet* be-ne-dic-tio, por sit et be-ne-di-cti-o etc....

C. — *Palabras.*

Las palabras pueden ser monosílabas y polisílabas.

Las monosílabas se pronuncian como las sílabas aisladas.

Para las polisílabas se debe tener presente la regla negativa que los antiguos *llaman de oro,* á saber : no han de romperse las palabras haciendo una pausa entre dos sílabas de la misma.

---

[1] No será de más, segun mi parecer, y siguiendo el de personas inteligentes, el dar aquí, aunque no sea más que como una nota, algunas reglas para la *unión* y *división de las letras* en *la escritura del latín;* pues esto mismo servirá no poco *para pronunciarlas en su debido lugar.*

Regla 1ª. — No puede doblarse una misma consonante en principio y fin de dicción; y si se dobla en medio, será entre dos vocales, como Annus, intelligo, menos cuando le sigue líquida, como Affligo, attribuo.

Regla 2ª. — Cuando una consonante se halla entre dos vocales en dicciones simples va con la segunda, como A-mor, Le-por.

Regla 3ª. — Cuando entre dos vocales hay dos consonantes se han de dividir, como Ec-ce, Car-nem.

Regla 4ª. — Todas las consonantes que se pueden hallar juntas en principio de dicción, no se deben dividir, como O-mnis, a-gnus, Pa-stor, etc; y son las siguientes Bd, Bl, Br, Cl, Cm, Cn, Ct, Cr, Dm, Dn, Dr, Fl, Fr, Gl, Gn, Gr, Mn, Ph, Phl, Phn, Phr, Phth, Pl, Pn, Pr, Ps, Pt, Sh, Sc, Scr, Sph, Sp, Sgn, St, Sth, Str, Th, Thn, Tl, Tm, Tr.

Regla 5ª. — En los compuestos, las consonantes se juntan con aquella vocal con quien se juntaban ántes de la composición, como Ab-eo, ad-oro, conscientia y Di-stin-ctio; conforme á la regla 4ª (St) y á la 5ª, *(Distin* y *cio.)*

Biblioteca Nacional de España

Regula aurea : *Non debet fieri pausa, quando debet exprimi syllaba inchoatae dictionis.* (Elias Salomón. — Scientia artis musicae. Cap. xi.)

Pero para la completa unidad de las palabras se requiere otro elemento del que vamos á tratar ahora.

ARTÍCULO II.

Del acento.

¿Qué es el acento?

— El acento, segun su naturaleza, no es más que la mayor intensidad ó fuerza con que se pronuncia una de las sílabas de una palabra.

No entra, pues, en su esencia, como algunos equivocadamente dicen, el que se deba dar más *duracion* á la sílaba á que afecta; ántes al contrario, y téngase muy presente para adelante, el acento latino es *naturalmente breve*, y, casi podríamos decir, del *todo espiritual;* y si á algunos les parece que es más largo, esto proviene de la impresión más viva y duradera que deja en nuestro oído la sílaba acentuada.

Hay varias clases de acento.

El *tónico* que es el que acabamos de definir, y al que algunos tambien llaman *especie* de *elevación*, á causa de que por su intensidad parece como si elevase algo el sonido ó el *tono* de la sílaba á que afecta, por cuya razón le denominan tónico.

El *lógico* ó *fraseológico* que hace resaltar las palabras más importantes de una frase.

Y el *patético* que es la expresión viva ó el aire marcado de alegría, tristeza ó entusiasmo que se da á una lectura, segun los sentimientos que en ella dominen.

Hablemos ahora tan solo del tónico.

¿Para qué sirve este acento?

«Sin el acento (tónico) dice el P. Pothier, O. S. B., todos los elementos que forman una palabra no serían más que sonidos continuados,[1] sin ninguna razón de enlace, unión ó dependencia entre sí.»

El acento tiene, pues, por oficio agrupar y unir todas las sílabas de una palabra, de manera que los diversos elementos de que se compone no formen más que un solo conjunto.

La sílaba acentuada es como un punto luminoso que despide sus rayos sobre las otras sílabas, ó como la clave que une y sostiene los diversos arcos de un puente.

[1] Mélodies grégoriennes, p. 110.

Biblioteca Nacional de España

Cómo se practica el acento.

El acento es el que da unidad á la palabra y su principio vital; y de ahí la necesitad de ejecutarlo convenientemente.

El acento se marca dando un ligero impulso de voz, aunque sin detenerse, á la sílaba acentuada; preparando ya de antemano y acompañando la voz hasta llegar á él para que no resulte un golpe brusco y afectado, evitando tambien el defecto contrario, es decir, ejecutándolo de manera que apenas se perciba la sílaba acentuada.

Réstanos ahora saber qué palabras son las que traen acento.

Tienen acento tónico todas las palabras latinas que por sí mismas tienen sentido; siendo la primera sílaba la acentuada en las palabras bisílabas, y en las polisílabas la penúltima si prosódicamente es larga, v. gr. *redémptor:* ó la antepenúltima si aquella fuere breve: v. gr. *Dóminus.*

Pero adviértase de nuevo, como dice el P. Pothier, que no se alargue el acento en este último caso, pasando además de corrida por la penúltima sílaba so pretexto de que es débil.

En cuanto á los nombres hebreos, si se usan declinados, v. gr. *Israelis, Davídis*, siguen las reglas generales del latín: y si como indeclinables se deben distinguir dos casos:

1º En las *cadencias* ó pausas, siempre se acentúan como si fuesen latinos: *Jácob-Sálomon.*

2º En los otros casos son acentuados como el hebreo, v. gr. Davíd; á no ser que le siga otro acento, v. gr. propter Dávid sérvum meum.

Las palabras que por sí mismas no tienen sentido, no tienen tampoco acento tónico, como son:

1º Las preposiciones que preceden inmediatamente á su régimen, v. gr. *propter Déum;* pero sí si vienen después, v. gr. *montem súpra.*

2º Las conjunciones, v. gr. *et* ait illís; á no ser que por sí mismas ya tengan sentido; v. gr. *Et*: tu in principio.....

3º Los relativos que siguen inmediatamente á su antecedente, v. gr. pater noster *qui* es in coelis; pero si su antecedente está sobreentendido ó son interrogativos, entonces tienen acento, v. gr. *Quís* es tu?

4º Las partículas *que, ve, ne,* no tienen acento, pero hacen que las palabras á que se juntan carguen el acento en la sílaba inmediata á ellas, v. gr. *decoráque hominésve*, etc.

Excepto este último caso, *jamás* el acento primario se coloca en la lengua latina sobre la última sílaba. Defecto ciertamente muy frecuente entre nosotros, que quizás proviene del poco cuidado que ponemos al leer ó cantar en público, es encontrarnos muchas

Biblioteca Nacional de España

veces en la última sílaba sin que nos hayamos dado cuenta de que la palabra iba á terminar, por lo cual cargamos en ella el esfuerzo de la voz como quien distraido choca contra una pared ó en un callejón sin salida.

Lo que hasta aquí hemos dicho del acento, se entiende del *tónico* ó *primario*.

Puede haber otros llamados *secundarios* que, entre otros casos, como verémos más adelante al hablar de las cadencias salmódicas, se encuentran en las palabras bastante largas en cada dos ó tres sílabas: pero por su mismo nombre se comprenderá que no deben ser tan importantes como el *primario* ó *tónico*, v. gr. dóminátiónem, cónsubstántiálem ínimícus, etc...

La acentuación bien hecha hace de la simple lectura como una especie de canto agradable y melodioso al oído. — Mas para ello se debe tener tambien presente el arte de las *pausas* ó *distinciones* de que vamos á hablar en el artículo siguiente.

ARTÍCULO III.

Pausas ó distinciones.

Una palabra expresa una idea, varias palabras ó ideas forman una proposición ó pensamiento, varios grupos de palabras ó pensamientos componen una oración ó un discurso. — Pero todos estos elementos deben estar reunidos y distribuidos de tal manera, que pueda asimismo el oído distinguir cada uno de sus miembros, y comprender además la unión ó enlace que tienen entre sí. De ahí la necesidad de saber *distinguir* y *unir* al mismo tiempo.

Un discurso oratorio podemos dividirlo de la siguiente manera, á saber : en incisos ó miembros de frase, en frase y distinciones.

Se comprende al momento que debe haber más unión entre los elementos que forman un miembro de frase, que entre dos miembros ó dos frases enteras. — Por lo tanto las palabras que forman un inciso ó miembro de frase deben estar unidas entre sí, lo cual se obtiene por la emisión sucesiva de cada una de ellas, distinguiéndolas al mismo tiempo más ó menos segun lo exija el sentido.

Así pues entre dos palabras unidas menos íntimamente por el sentido conviene, en general (como naturalmente se hace), prolongar *ligeramente* la última sílaba del primer vocablo, v. gr. *Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem*, cuidando, empero, no acentuarla, ni parar después de ella, á no ser que la necesidad de tomar aliento lo exigiese; mas entonces hágase como á *hurtadillas* y rápidamente, quitando del tiempo de la prolongación.

Biblioteca Nacional de España

A esta suspensión de la voz llaman los antiguos « *mora vocis* ».[1]

Al fin de un miembro de frase, la suspensión ya es algo más marcada, y lo será todavía más, preparándola con un retardo de la voz, al fin de un período ó frase.

El final de una oración ó discurso débese preparar con un *retardo* algo más pronunciado, á la manera que un brioso corcel corre menos velozmente al llegar al término de su carrera para terminar dulce y suavemente.

Compendiando todo lo dicho respecto á la lectura, dirémos que en toda palabra latina acentuada (y lo son todas las que por sí mismas tienen sentido propio ó distinto) hay que tener en cuenta *a*) la *sílaba acentuada*, poniéndola de relieve por un ligero impulso de la voz, pero, *sobre todo*, cuidando de no darle por esto más duración; *b*) la *sílaba final*, siempre débil pero no muda, teniendo más ó menos duración segun los casos : y *c*) las *sílabas ordinarias* que careciendo de acento y prolongación, se pronuncian sin precipitación, con naturalidad, limpieza y claridad.

Sólo de este modo se consigne hacer inteligible el texto.

« *Curandum est ut verba quæ cantantur plane, perfecteque intelligantur* » (Bened. XIV).

CAPÍTULO SEGUNDO.

Del Ritmo

INTRODUCCIÓN.

Al tener que tratar de una materia tan árdua y dificil como es el *ritmo gregoriano*, y dar como preámbulo algunas advertencias necesarias para que este estudio se haga con provecho, me ha parecido que nada mejor podría poner aquí que lo dicho por el sabio P. Mocquereau, O. S. B., Prior de Solesmes, al tratar de la presente cuestión en los volúmenes VII y VIII de la « *Paléographie musicale* », que en substancia es como sigue.

Después de más de veinte años en que silenciosamente y con paciencia hemos trabajado en el estudio del ritmo gregoriano, y hemos cantado y rimado prácticamente con un gran coro de monjes bien instruídos las melodías romanas, no hemos podido menos de dejarnos penetrar por este mismo ritmo del que vamos ahora á

[1] Téngase presente que así como no todas las pausas en el texto están indicadas por una coma, así tambien no todas las comas indican una verdadera pausa.

Biblioteca Nacional de España

formular su teoría. Después de muchas consultas y ensayos, y con la conciencia *libre de toda preocupación*, nos hemos ido aproximando cada dia más á la verdad, y hoy podemos presentar al público el fruto de nuestros estudios sobre punto tan fundamental cual es el que nos ocupa.

Cuestión delicadísima la presente en la que hemos de estudiar y analizar los juegos misteriosos de todos los elementos que constituyen el ritmo, como son las relaciones de lentitud y brevedad, de fuerza y debilidad, de impulso y reposo que se establecen entre las notas y los grupos de ellas, entre las sílabas y las palabras, los miembros de frase y las frases enteras.

Añadamos á las muchas dificultades que importa este estudio, que la lengua latina, base del canto litúrgico, se aparta totalmente de nuestras lenguas modernas.

Por esto, ántes de entrar en materia, nos permitirémos dar aquí un humilde consejo, fruto y resultado de nuestra experiencia personal.

Si no se quiere andar á oscuras en el estudio del ritmo gregoriano y juntamente perder mucho tiempo, hay que *prevenirse contra toda noción preconcebida*, derivada ya sea de nuestras lenguas occidentales, ya también de nuestra música moderna : y tener en cuenta las grandes diferencias que existen entre las lenguas humanas y las diversas formas musicales que han reinado en la corriente de los siglos. Téngase, pues, ante todo el ánimo en disposición imparcial.

Hechas estas advertencias que nos dirige tan sabio y competente maestro, y con la seguridad que nos dan sus principios músico-gregorianos, entremos tambien nosotros en el estudio del ritmo gregoriano, seguros de que aún las personas inteligentes en el arte musical han de hallar nociones que podrán serles útiles para sus estudios.

Debo advertir que la doctrina que aquí propongo no es mía, aunque estoy convencido de que es la verdadera, y por lo tanto á ella me adhiero. Y por lo mismo como no he yo de enseñar otra cosa, me limitaré, en este capítulo, á compendiar con lenjuaje claro y sencillo los principio de la Escuela Solesmense explicados por su Director en la Paleografia Musical, cuyo sólo lema « *Res, non verba* », (obras, no buenas palabras) puede hacernos comprender lo monumental de esta publicación, y el aplomo y competencia con que se tratan allí todas las cuestiones gregorianas.

Biblioteca Nacional de España

ARTÍCULO I.

Del Ritmo en general.

«*Ritmo*, en general, *es el orden en el movimiento.*» Tal es la definición que nos dan los antiguos preceptistas.

Muchos son los elementos que entran en la formación del *ritmo*: la fuerza ó intensidad, la duración, la elevación, el timbre de las sílabas ó de las notas, y, en fin, el *movimiento*, que es el más importante de todos.

En efecto: si analizamos las diversas impresiones que sentimos al escuchar una frase musical ú oratoria, no podemos menos de fijarnos en que la voz, saliendo de su reposo, parece como si se lanzase sobre la primera sílaba, para enseguida descender y descansar sobre la segunda ó tercera. Pero este descanso no es más que provisional é interino, puesto que la voz vuelve por medio de él á recobrar su primer impulso pasando así dos ó tres sílabas más allá, donde despues de, por decirlo así, *poner los piés en el suelo*, emprende nuevamente su vuelo, y va prosiguiendo de dos en dos ó de tres en tres sílabas hasta llegar á la última del miembro de frase ó de la frase entera, donde reposa por un espacio de tiempo más ó menos largo.

Este movimiento, esta marcha de la voz, esta sucesión bien ordenada de los impulsos y apoyos, más ó menos fuertes y duraderos, es lo que constituye la esencia del ritmo.

La intensidad, la duración, la elevación, el timbre de las sílabas y de las notas, si bien contribuyen asimismo á la formación del ritmo, no le son, sin embargo, necesarios; son tan sólo elementos secundarios. El elemento vital, el alma del ritmo *es el movimiento ordenado.*

El *impulso* del movimiento se denomina *ársis*, *alce* ó *parte ascendente*: y el *apoyo* ó término de cada movimiento, *thésis*, *ictus rítmico* ó *parte descendente.* La reunión del *ársis* y de *la thésis*, forma un movimiento único ó ritmo completo.

Mas siendo todo ritmo un movimiento ordenado, síguese que todos los impulsos y apoyos deben ser regulares y simétricos, y que se pueda percibir el equilibrio y proporción que guardan entre sí.

El ritmo, segun los principios por los que se regule la sucesión de los apoyos ó ictus, se llama *medido* ó *libre.*

Es *medido*, cuando el retorno periódico y proporcional de los apoyos ó ictus rítmicos, se sucede de ordinario á tiempos iguales y constantes, como se practica en la música moderna ó canto figurado; y se llama *ritmo libre*, cuando el retorno periódico de los ictus no es constante á tiempos iguales, sino que el instinto natural

Biblioteca Nacional de España

del oído bien educado es el que determina las proporciones y divisiones, y en el que el valor de las notas depende solamente del carácter de la sílaba, y su corte se halla determinado por el sentido del texto y por el pensamiento musical.

Tal es el ritmo del canto gregoriano, en el que, como vamos á ver, aunque sea libre, nada hay de arbitrario ó caprichoso, pues se funda en las mismas leyes de la naturaleza; de manera que puede muy bien llamarse *música omnino naturalis.*

ARTÍCULO II.

Del Ritmo en el canto gregoriano

A. — *En la palabra latina.*

Como la materia sobre que opera el ritmo gregoriano es la palabra latina estudiemos ante todo el ritmo de ésta.

En la lengua latina toda palabra acentuada, sea de dos ó de más sílabas, considerada separadamente y en sus condiciones normales, constituye un *ritmo*; es decir, incluye en sí una elevación y depresión de la voz.

Pero estos dos elementos por sí solos, á saber, la simple sucesión material de las sílabas que lo encierran, no bastan para constituir una palabra, ó sea, un ritmo.

Así como una es la idea que encierra una palabra, uno ha de ser tambien el movimiento con que se la pronuncie. Por lo tanto se necesita un principio de unión, que, como hemos dicho en el capítulo precedente, es el acento-tónico.

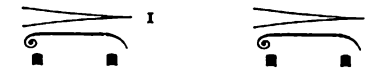
El acento-tónico reune en un solo conjunto el *ársis* y la *thésis;* partes que por separado no tienen razón de ser, y que se reclaman mútuamente, de la misma manera que levantar el pié y asentarlo no constituye más que un solo paso.

El acento-tónico latino (*intensidad*) es el punto culminante de toda palabra y en el que termina el *ársis* y empieza la *thésis;* por esto comunica al *ársis* el impulso, brevedad, y agilidad que la caracteriza; mientras que de este impulso y esfuerzo de la voz hácia un punto culminante, nace y se sigue enseguida, la tendencia al descanso, á la lentitud, al retardo y reposo propios de la *thésis.*

Hemos dicho que en una palabra latina, considerada separadamente, el acento tónico queda encerrado en la parte ársica; pero aun en la misma *ársis* puede el acento ocupar diferente lugar, segun que sea la primera, segunda ó tercera etc. sílaba la acentuada.

Biblioteca Nacional de España

En las palabras de dos sílabas el acento tónico ocupa el primer y único lugar del *ársis*. Por ejemplo :



Si la palabra tiene más de dos sílabas el *ársis* se llama *binaria;* y entonces si la penúltima sílaba es breve, el acento ocupa el primer lugar en el ársis : por ejemplo :

mas si la penúltima es larga, entonces ocupa el segundo lugar. Por ejemplo :

Al esfuerzo, animación, vida, impulso y agilidad propios del *ársis*, le sigue el reposo, pesadez, retardo y lentitud propios de la *thésis*, donde se coloca por lo tanto la *última sílaba sólida* de la palabra latina. Con esta sílaba simpatizan todas las cualidades propias de la *thésis*, y en ella la voz *parece como si quisiese descansar*, y tomar, al mismo tiempo, el apoyo necesario para proseguir adelante.

De donde se sigue que el alargar la sílaba acentuada (parte ársica) so pretexto de marcar mejor el acento es cometer un error gravísimo contra la naturaleza misma del acento, y el sostener aquel principio erróneo es empeñarse en no querer comprender jamás el

---

[1] Empleamos el signo ≻ para demostrar mejor nuestro pensamiento; es decir, luego de acentuada la primera sílaba, cede enseguida el esfuerzo de la voz y va á terminar con un *minuendo*.

[2] Este signo indica que la voz aumenta en intensidad hasta llegar al punto culminante del *ársis*, y luego disminuye á la manera expresada en los ejemplos anteriores.

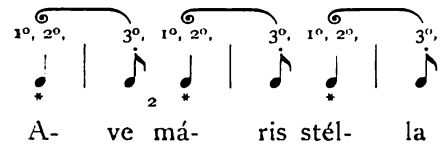
Biblioteca Nacional de España

secreto de la vida melódica y rítmica del canto gregoriano, y confundir las nociones de intensidad con las de cantidad ó duración.

Este es uno de los puntos en que más alerta se debe estar para no dejarse arrastrar de las ideas falsas que abundan en nuestra época, y de las comparaciones que surgen inconscientemente al tomar por norma nuestras lenguas occidentales.

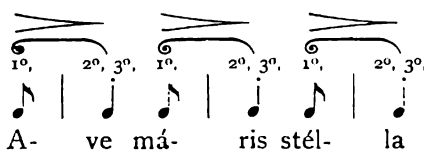
De alargar *por sistema* el acento tónico latino resulta que necesariamente se disminuye ó bien llega á eliminarse por completo el tiempo que debiera darse á la *thésis*. En este caso el ritmo no puede menos de resultar desnaturalizado, cojo, repugnante, y enteramente opuesto al movimiento tranquilo y bien equilibrado del canto gregoriano.

Bastará un ejemplo para convencerse de lo dicho. [1]



« Con esto se produce, dice el P. Mocquereau, un efecto muy marcado de síncope, la cual es contraria y antipática al paso tranquilo de la melodía gregoriana. La síncope consiste aquí en la fusión irregular del segundo tiempo de la *thésis* con el primero del *ársis* siguiente. Esto es lo que indicamos en el ejemplo anterior con una *estrellita.*

El verdadero y único ritmo bueno y legítimo de la palabra latina aislada es el siguiente :



Verdadera noción de la síncope. — Hay muchos para quienes equivocadamente la *síncope* pertenece al orden *intensivo* ó *dinámico.*

---

[1] Traducimos este ejemplo en notación musical moderna para precisar más nuestro pensamiento. — Los números indican los tiempos del ritmo.

[2] Este puntito no tiene nada que ver con el puntito usado de la misma manera en la música moderna. No significa nada de intensidad, sino las *thésis* ó depresiones del ritmo.

Biblioteca Nacional de España

La síncope, como explica con detención el P. Mocquereau, pertenece ante todo al *orden rítmico*, y es una irregularidad en la distribución del tiempo, ó como dice M. H. Riemann « la síncope se forma por la reunión irregular en una sola nota de un tiempo ágil con otro lento. » [1] De manera que se quita parte del tiempo *lento* para añadirlo al tiempo *ligero*, de lo cual resulta como hemos dicho arriba, un movimiento cojo é irregular que repugna al ritmo natural y tranquilo del canto gregoriano.

La fuerza ó intensidad lo mismo puede colocarse sobre el primero que sobre el segundo tiempo de la nota sincopada,

Volviendo, pues, á nuestro asunto principal ó sea al ritmo elemental de la palabra latina aislada y en sus condiciones normales, nos hallamos en presencia de dos cuestiones muy capitales que conviene resolver desde un principio, y no perderlas nunca de vista.

1ª ¿Qué sílaba en la lengua latina es la que tiene tendencia al reposo, descanso ó apoyo (*thésis*)? — La última, pudiéndose esto deducir de la misma naturaleza del acento latino. Luego,

2ª ¿El acento latino importa duración ó intensidad?

— El acento tónico latino en sí no significa más que fuerza, *intensidad*, nada de prolongación de la sílaba á que afecta.

« En el período clásico de la lengua el acento latino tenía un *carácter puramente musical;* » (de *ad cantus*) [2] es decir, representaba un *tono*, una *elevación*, un punto más agudo de la voz.

« Despues, hácia el fin de la época imperial el acento musical se transformó en *acento de intensidad*, lo cual aceptó la rítmica gregoriana. » [3]

Pero aun con esta nueva cualidad, el acento latino no perdió, sin embargo, nada de su carácter musical (*ársis* ó elevación) de la época clásica. — Esto es lo que más hace á nuestro intento, y que soluciona más indiscutiblemente la primera cuestión, ó sea, que la última sílaba es la que tiene más tendencia al reposo ó á la *thésis;* pues si el acento latino no era más que una elevación del tono de la voz (de ahí el denominativo de *tónico*), un ársis musical, no le podía corresponder al mismo el descanso que importa este impulso ó elevación.

Que el acento latino á más de su intensidad ha conservado su carácter melódico, ó sea, de elevación, agilidad y brevedad, en una palabra de *ársis*, nos consta, además del sinnúmero de testimonios de los escritores clásicos latinos, por dos argumentos del todo concluyentes.

---

[1] System der Musikalischen Rhythmich und Metrik, último tomo, p. 88.
[2] P. Aubry. Le Rythme Tonique, p. 57. Paris, H. Welter, 1903.
[3] P. Aubry, lugar citado.

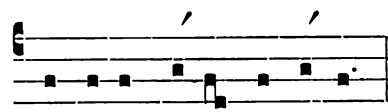
Biblioteca Nacional de España

1º « La prueba de que el acento tónico latino era una melodía pura, un ársis melódica es, que este signo, ´[1] (acento agudo) dió origen á un sistema completo de notación musical (notación neumática), en el que no tiene otro oficio que representar un tono más agudo; y por el contrario el acento grave,[2] los tonos más bajos de las notas. Por lo tanto, si el acento latino no hubiese incluído en sí el caracter de elevación y brevedad, jamás habrían empleado el signo propio del acento latino para expresar en su sistema musical las notas altas ó agudas.

Es así que esta era la práctica de la notación neumática; luego el acento latino equivalía á una especie de elevación de la voz, y por consiguiente, era en sí enteramente breve.

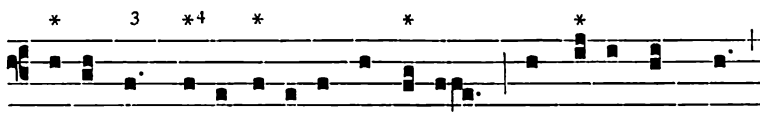
2º El segundo argumento en favor del carácter musical del acento latino, es todavía más directo y más preciso, y se deduce de la concordancia de la sílaba tónica con una elevación ó arsis de la melodía gregoriana.

Pongamos algunos ejemplos para muestra. El siguiente tipo ha dado origen á una infinidad de cadencias musicales en que se verifica lo que acabamos de decir.

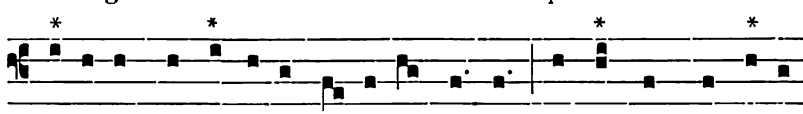


qui fe-cit cae-lum et terram.

Otro ejemplo :



Ego sum re-surrécti- o et vi-ta : qui cre-dit in me



é-ti- am si mórtu- us fú- e-rit vi- vet : et omnis qui vi-vit

[1] Nótese que el acento agudo (elevación) lo escribían los antiguos, al revés del actual, de abajo arriba, para denotar el movimiento ascendente de la voz, y el gesto de la mano.

[2] El acento grave tenía la forma descendente.

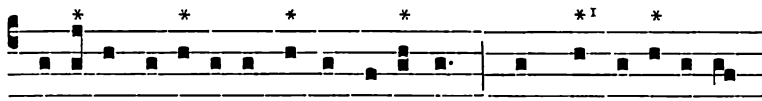
[3] El punto al lado de una nota gregoriana, duplica su valor de duración.

[4] En este ejemplo, como en muchos otros, aun el acento secundario corresponde á una elevación de la voz : tal era la fuerza del principio que hemos sentado.

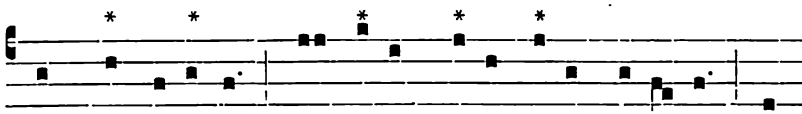
Biblioteca Nacional de España

et cre-dit in me, non mo-ri- é-tur in ae-tér-num.

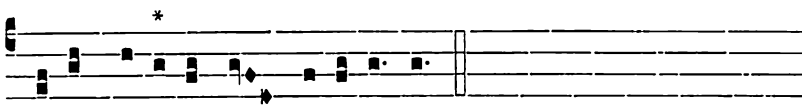
Otro :



No- lí-te sol-lí-ci- ti esse di-céntes : quid mandu-cá-bimus,

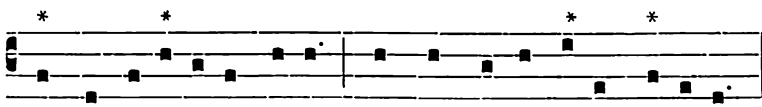


aut quid bi-bémus? Scit e-nim Pa-ter vester cae-lé-stis quid



vo-bis ne-césse sit alle- lú- ia.

Otro :



Intret o-rá- ti- o me- a in conspéctu tu- o Dómi-ne.

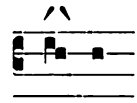
El carácter de brevedad del acento tónico del latin clásico nadie puede negarlo. Tanto es así, que los antiguos cuando el acento se colocaba sobre una vocal larga, como *Rōma*, solo atribuían á la primera mitad de esta vocal el carácter de acentuada. Es decir, de *Rōma* = Rōma hacían *Roma* = Roma, reservando la segunda mitad de la vocal larga para el acento grave.

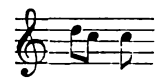
---

[1] Acento secundario.

Biblioteca Nacional de España

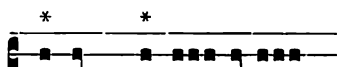
Que gráficamente podemos traducirlo así :

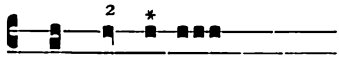

Ro-ma

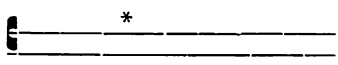

Ro-ma

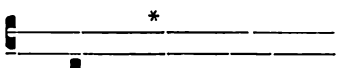
Bastaría además en el terreno de los hechos, abrir los manuscritos antiguos para darse cuenta de ello, y ver con qué frecuencia la sílaba acentuada contiene una ó dos notas solamente, y las otras sílabas, sobre todo la última, varias series de neumas. El esfuerzo y movimiento ascendente de la voz hácia el acento, exigen un reposo y descanso que termina en la última sílaba.

Ejemplos :

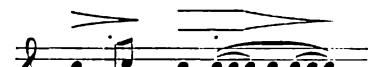

Réges Thársis

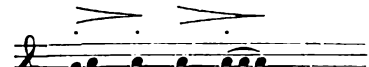

... ómne gé-nu

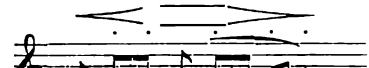

Re-sur- ré-xi

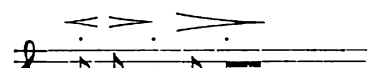

Edú-xit é- os

Traducción aproximada. [1]


Ré-ges Thársis


ó-mne gé- nu


Re-sur- ré-xi

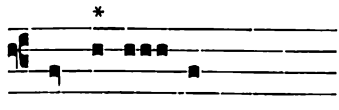

Edú-xit é- os

[1] En todos los ejemplos en notación musical moderna debe entenderse « Traducción aproximada. »

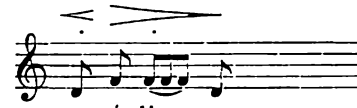
[2] La rayita vertical en la notación gregoriana equivale exactamente al puntito que colocamos sobre el pentagrama en la traducción musical.

Biblioteca Nacional de España

Ejemplos de otras sílabas con varias notas y la acentuada con una sola :

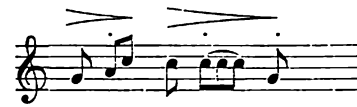


ex á-di- pe



ex á-di- pe

co-ram pó-pu- lo



co-ram pó-pu- lo

Resumamos ahora en pocas palabras todo lo dicho hasta aquí sobre la palabra latina, base del ritmo gregoriano.

a) «La palabra latina tiene su *melodía* propia; su acento es el punto culminante, y todas las sílabas que le preceden ó le siguen son más graves que la acentuada.

b) Tiene tambien su *dinámica* ó distribución de la intensidad, que comienza dulcemente en las sílabas antetónicas, crece hasta el acento, y disminuye enseguida hasta llegar á la *thésis*.

c) Su *duración* : el acento, centro atractivo de la palabra, atrae á sí con paso animado las sílabas antetónicas, y modera la caída de las postónicas que descienden más lentamente hácia la sílaba final, en la cual el retardo y prolongación invitan al reposo.

d) Y en fin su *ritmo* que se compone : 1º de todos los impulsos ó esfuerzos melódicos, dinámicos y cuantitativos que caracterizan la primera parte de la palabra (ársis); y 2º de todas las depresiones ó caídas que preparan y señalan la *thésis* ó reposo.»[1]

¿Pero todo esto, especialmente la colocación del acento en el *ársis* (parte alta de un compás en la música moderna) se verifica siempre en toda palabra latina?

Hay que distinguir la palabra latina sola y aislada, ó bien formando con otras un período musical ú oratorio.

Ahora analizamos el ritmo propio de la palabra latina considerada aisladamente y en sus condiciones normales; pero hay que tener presente que esta misma palabra, arrastrada por la corriente

[1] D. Mocquereau, O. S. B. — Paléographie musicale, t. VII, p. 242 y 243.

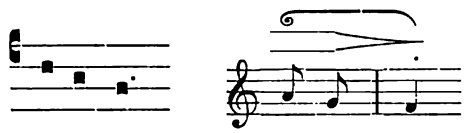
Biblioteca Nacional de España

de una frase, puede cambiar en su modo de ser; pues es bien sabido que el acento oratorio, fraseológico ó melódico general de una frase, puede variar la melodía individual de una palabra.

Es decir: «la gran melodía de la frase puede modificar la pequeña melodía individual de la palabra; del mismo modo que todo individuo se oscurece y pierde, en cierta manera, algo de su fisonomía y carácter particular al entrar á formar parte de una sociedad. [1]

Y así vemos, sobre todo en lo íntimo de las frases y en el encadenamiento de unas palabras con otras cuando se hallan comprendidas en el mismo movimiento melódico, que la *thésis* de una palabra se suprime y pasa, por ejemplo, sobre un monosílabo que inmediatamente la sigue y en el que se verifican los efectos de la *thésis*.

Ejemplo:



Del mismo modo, el acento latino no corresponde siempre á una nota más aguda que sus inmediatas, ni se coloca en todos los casos en el *ársis*, sino muchas veces en la *thésis*.

La palabra latina tiene, sí, su melodia propia; pero al ser dominada en cierto modo por la gran melodía de la frase, como hemos dicho arriba, se sujeta á ella, y entonces pierde algo de su independencia. Por consiguiente, si el acento corresponde al *ársis* y la última sílaba á la *thésis*, la palabra se llamará *rimada*, y en el caso que esto no suceda, se llamará *no rimada*. Lo que importa mucho es tener bien presente el *carácter* de brevedad del acento latino, pues se encontrarán muchísimos casos en que de alargarlo indebidamente se echarán á perder melodías riquísimas y delicadas.

Téngase no obstante mucho cuidado tambien en no disminuir la fuerza del acento para echarla sobre la última sílaba. Ni la brevedad excluye la intensidad, ni la duración importa esfuerzo alguno, sino descanso.

B. — *El ritmo en los neumas gregorianos.*

En el estudio del ritmo de los neumas hay que distinguir dos circunstancias:

[1] Paléogr. t. VII, p. 201.

Biblioteca Nacional de España

1ª los neumas considerados separadamente é independientes del lugar que pueden ocupar en una melodía; ó bien

2ª formando con otros un conjunto melódico.

En el primer caso no constituyen más que sílabas musicales aisladas, sin ningun valor, por la tanto, en sí mismas.

En el segundo caso, la primera nota de un neuma representa una *thésis* ó apoyo ritmico más ó menos perceptible, según la cualidad de la sílaba á que corresponde ó la importancia particular de aquel apoyo dentro del conjunto general melódico.

Este apoyo *ictus rítmico* en la primera nota de un grupo viene á ser para los neumas el principio de unidad, como lo es para la palabra latina el *acento tónico*. Sin embargo, *lo repetimos*, no todos los *ictus rítmicos* tienen el valor de intensidad de un acento tónico: hay *ictus* mayores, menores y mínimos; y los hay tambien que son casi imperceptibles.

El ictus rítmico tampoco se debe alargar; pues resultaría de ello un canto pesado y monótono que desfiguraría toda la gracia y hermosura que de la buena interpretación de los neumas resulta para la melodía.

ARTÍCULO III.

Ritmo simple.

El ritmo simple ó elemental que es el de que *en substancia* hemos venido hablando en los dos párrafos anteriores, se compone de una sola *ársis* y de una sola *thésis*.

A la *primera parte* (*ársis*, alce ó tiempo ágil) hemos dicho que pertenecían «el esfuerzo, el empuje, la animación; el carácter transitorio, la rapidez, la agilidad, viveza y brevedad; y á la *segunda parte* (*thésis*, depresión ó tiempo lento) pertenecen, al contrario del *ársis*, el apoyo, pesadez, la moderación en el movimiento, el retardo, la pausa, el reposo, y, por consiguiente, la lentitud.»[1]

«En toda *thésis*, si bien no se detiene en todas el movimiento, se siente, no obstante, una tendencia al reposo; «así como el labrador despues de cada esfuerzo al cavar la tierra parece como que siente un deseo de reposo.»[2]

Tal es el tipo primordial, el principio simple y único de todo ritmo elemental de cualquier especie, de todo tiempo y de todo

---

[1] Hugo Riemann. V. Paléogr. Music. t. VII, p. 166.

[2] Karl. Bücher, Arbeit und Rhythmus, 3ª edición (Leipzig, Teubner, 1902) p. 26.

Biblioteca Nacional de España

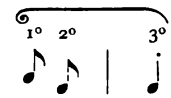
país; principio que tiene su fundamento en la misma naturaleza y que ordena la marcha regular y simétrica del canto gregoriano. ritmo simple elemental consta, pues, de una sola *ársis* y de una sola *thésis*; pero puede cada una de estas dos partes recibir varias notas, según hemos visto arriba al tratar del ritmo de la palabra latina, y entonces la parte que contenga más de una nota se llama *tiempo compuesto.*

Ejemplos:

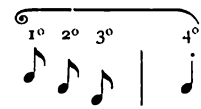
Arsis formada

a) por un tiempo simple:

b) por un tiempo compuesto binario:

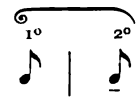


c) por un tiempo compuesto ternario:

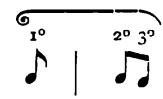


Thésis formada

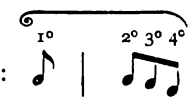
a) por una sola nota:



b) por un tiempo compuesto binario:



c) por un tiempo compuesto ternario:



Todos estos ejemplos pertenecen al ritmo simple; unos con ársis y thésis simple, y otros con una de estas dos partes compuesta.

---

[1] El signo — indica un sonido que tiene algo más de duración que el ordinaria, pero que no llega á duplicarlo la nota.

Biblioteca Nacional de España

ARTÍCULO IV.

Ritmo compuesto.

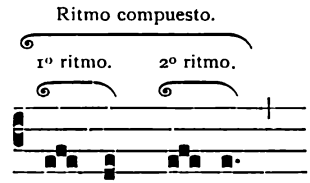
Ritmo compuesto, como el mismo nombre lo indica, es la reunión ó encadenamiento de varios ársis y thésis, es decir, de varios ritmos simples.

De este encadenamiento resultan los incisos ó pequeños miembros de frase, los miembros de frase propiamente dichos, y las frases ó períodos, cuyo conjunto se llama *gran ritmo.*

Esta reunión de varios ritmos simples que forman un ritmo compuesto puede efectuarse de dos maneras :

1ª Por la sola *conjunción* ó *yuxtaposición* de dos ó más ritmos simples, mas conservando cada uno su propia *ársis* y *thésis.*

Por ejemplo :



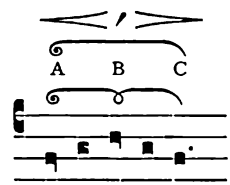
A-gnus De- i.

En estos casos la unión se verifica sin romper la continuidad entre los dos ritmos simples, como lo indica el lazo superior.

2ª Por la contracción ó fusión de varios ritmos simples.

«El ritmo así contraído, explica el P. Mocquereau, es un ritmo compuesto en el que el *toque* central sirve á la vez de *thésis* para un ritmo que acaba, y de *ársis* para otro que empieza.»[1]

Ejemplo :



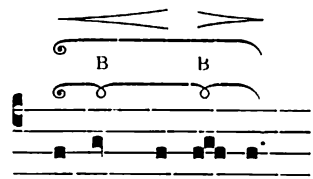
Multi-tú-dinem.

[1] Paléogr. t. VII, p. 177.

Biblioteca Nacional de España

Este ejemplo se compone de dos partes : la primera *multi*, que conduce al acento tónico, y la segunda, desde el acento hasta el fin. El punto donde se efectua la contracción lo hemos señalado con una B. Este punto, con respecto al *alce* ó *ársis multi*, hace el oficio de *thésis* ó *parte* tética, mas con relación á lo que sigue, forma punto de partida de otra nueva *ársis* que termina en la *thésis* final que cierra los dos ritmos.

He aquí también otro ejemplo de ritmo contraído :



Consumma-bún-tur

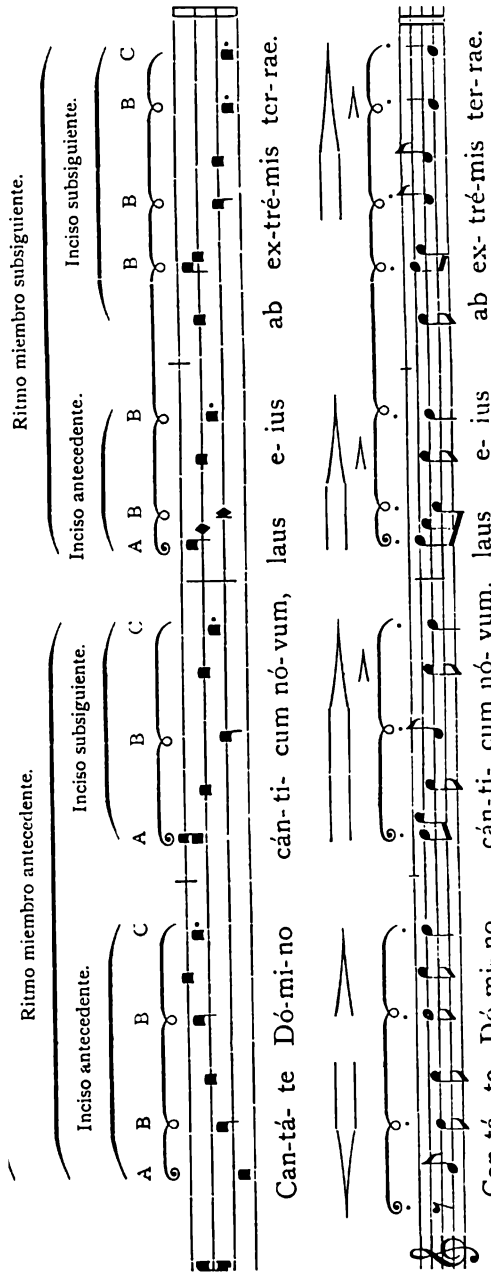
En todos los ejemplos de ritmos compuestos por contracción se produce el mismo fenómeno que en el andar. Al terminar el pié un paso toca al suelo, ó sea la *thésis*, el apoyo ó ictus rítmico; y el punto mismo en que se apoya, es también punto de partida, comienzo del impulso del paso siguiente, ó sea del *ársis musical*. Así también las columnas de un puente son á la vez punto de llegada y de partida de los arcos que de derecha é izquierda vienen á descansar sobre ellas.

La sucesión de varios pequeños ritmos compuestos, ya sea por simple sucesión, ya por contracción produce los incisos, miembros de frase y los períodos.

Véase en la tabla siguiente cómo con la reunión de varios ritmos simples se puede llegar á formar una frase ó período completo.

La letra **B** indica el lugar donde se efectua el ritmo compuesto por contracción.

Biblioteca Nacional de España



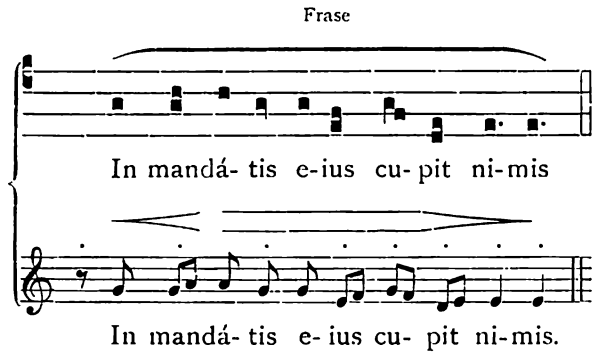
ARTÍCULO V.

Constitución interna de los incisos y miembros.

Biblioteca Nacional de España

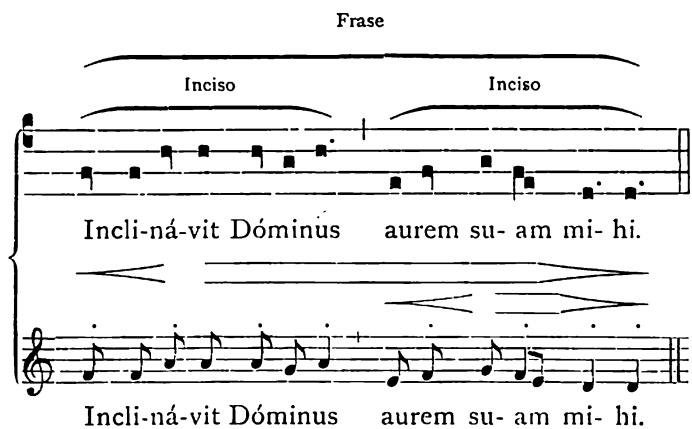
Veamos ahora cómo se forman, ó qué es lo que determina la *unidad de los incisos* y *de los miembros*, dejando para otro apartado el estudiar la formación de los períodos ó frases.

Las causas que entran en la formación de los incisos y de los miembros pueden ser *extrínsecas* é *intrínsecas*. La principal y más frecuente de las causas extrínsecas es la *pausa* ó *corte;* de tal manera que, así como puede haber una frase gregoriana que se componga de un solo inciso, v. gr.



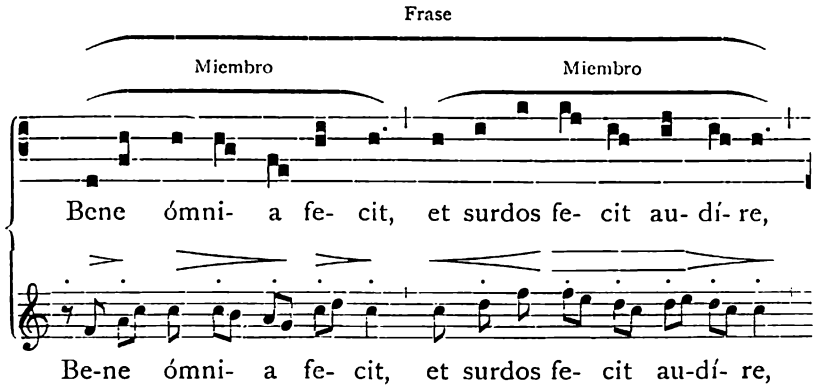
así también la pausa puede dividir una frase en dos, tres ó más incisos ó miembros. Por ej.

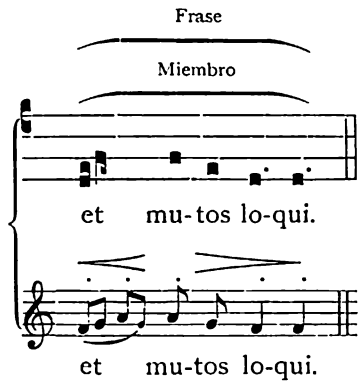
En dos :



Biblioteca Nacional de España

En tres :





Véase la antífona « Cantate » que hemos puesto más arriba.

Las causas intrínsecas son cinco : *cantidad*, *melodía*, *dinámica*, *ritmo* y *encadenamiento de las palabras.*

« La *melodía* y la *cantidad*, ó sea la primera y la segunda causa, dice P. Mocquereau, contribuyen y operan la unión del miembro por la sucesión lógica de los sonidos, unos altos, otros bajos, unos breves, otros largos, armoniosamente dispuestos y proporcionados, de manera que expresen un pensamiento ó sentido musical ordenado, único y bello. » [1]

[1] Paléogr. Music. t. VII, p. 240.

Biblioteca Nacional de España

La tercera causa ó sea la *dinámica*, proyectando la luz y las sombras de sus *augendos* y *minuendos*,[1] (por la semejanza que tiene con un foco luminoso) sobre todos y cada uno de los elementos que entran en la composición de un inciso ó miembro, los funde en la unidad de su principio, de la misma manera que el acento tónico es el que da unidad á la palabra.

Cuarta causa, el *ritmo*. Hemos visto que en cada palabra latina acentuada hay un ritmo, un movimiento, y que varios ritmos elementales pueden constituir un ritmo compuesto.

Pues así como en cada ritmo elemental hay lo que podríamos llamar su *pequeña ársis* y *thesis* (un movimiento completo pequeño) así también en cada ritmo compuesto ha de haber su *mayor ársis* y *thésis* (un movimiento mayor que el del ritmo elemental) que envuelva en su acción los pequeños ritmos, y en virtud del cual se forma un conjunto rítmico ó parte de melodía al que denominamos inciso ó miembro.

Quinta causa el *encadenamiento de las palabras*.

Dice muy bien el P. Mocquereau que, prácticamente, y siguiendo á los antiguos oradores clásicos, se debe mirar más, en el interior de los incisos y miembros, á unir las palabras, que no á separar-

---

[1] En todas las indicaciones de los matices de *intensidad* usarémos siempre de la terminología latina, como la hace el insigne Sr. Pedrell, en sustición de la italiana. Así en vez de *crescendo*, diremos *augendo* (aumento gradual de la voz); *minuendo* (en disminución gradual) y como retardo de la voz diremos *tenete*, que equivaldrá al *ritardando*.

Y ya que hemos indicado esto, séanos licito advertir como de paso la conveniencia que habría en usar siempre en las composiciones de género religioso de la terminología latina, como lo enseña el ya citado Sr. Pedrell, emancipando así en cierta manera á la música litúrgica de la profana.

Pongamos algunas indicaciones como modelo sacadas de su *advertencia general para las obras clásicas* que publica en el *Salterio Sacro-Hispano*.

Las indicaciones para modificar el movimiento son las siguientes :

Tenete (equivalente al *Ritardando* usual); *Celeriter*, *Festinanter* ó Acelerando (correspondientes al *accellerando* comun); *Citule* (algo aprisa); *Citissime* (mucho más aprisa); *Caute* (retenidamente); *Lente*, (lentamente, despacio).

Como indicaciones de aumento ó disminución de sonoridad (por masas ó por partes vocales aisladas) se emplearán las voces latinas :

Fortiter (el *forte* usual, expresado tambien como de ordinario por *f* ó así *ff*); *Suaviter* (piano, *p* ó *pp*); *Diminutive* ó *Minuendo* (en disminución gradual); *Augendo* (en aumento gradual).

Finalmente, como indicaciones de carácter expresivo total de una composición, podra emplearse, al lado de los tres radicales de movimiento indicadas, el adverbio latino que mejor traduzca el carácter general expresivo de una composición, en esta forma : *Lento* (Lacrimose), *Moderato* (Ferventer), *Presto* (Iucunde), etc.

Los indicaciones expresivas parciales de un fragmento, dentro de la general de una composición, se traducirán con las palabras latinas que mejor expresen la modificación deseada : *Briviter*, *strictim*, *triste*, *dolens*, *plácide*, *dúlciter*, *quiete*, *concise*, etc.

Biblioteca Nacional de España

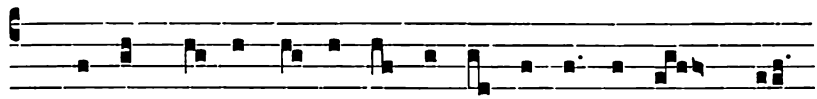
las[1], pero sin disminuir tampoco por esto el valor de duración de las últimas sílabas.

Y así dice Quintiliano : « iungantur (las palabras) sicut in structura saxorum. »

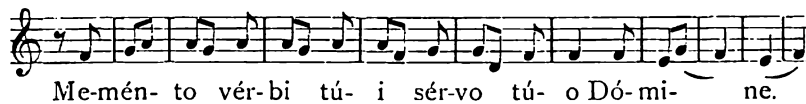
Pero ¿cómo se verificará esta unión? — La misma rítmica del verso latino antiguo nos dá el modelo.

Los poetas latinos seguían en esto, á su manera, las reglas que hemos enseñado para el ritmo de la palabra latina; es decir, colocando nosotros la sílaba acentuada en el *ársis*, (última parte de un de un compás en la música figurada) y la última sílaba en la *thésis* (primera parte del compás, ó última del ritmo), resulta que las palabras van como á caballo de la línea divisoria, y que se unen, sino exactamente, á lo menos de una manera parecida á la de los antiguos pies de las poesía clásica latina.

Ejemplo :

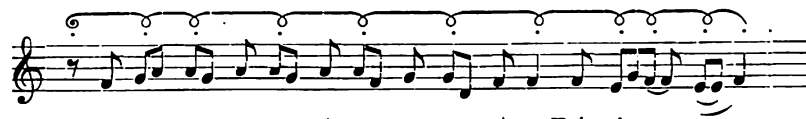


Me-mén- to vér-bi tú- i sér-vo tú- o Dó-mi- ne,



Me-mén- to vér-bi tú- i sér-vo tú- o Dó-mi- ne.

O lo que es lo mismo sin lineas.



Memén-to vérbi tú- i sérvo tú- o Dó-mi- ne

ARTÍCULO VI.

Clasificación de las cadencias gregorianas : su intensidad.

El estudio detenido del ritmo compuesto nos ha llevado á tratar de la formación de los incisos y miembros de frase; y como estos últimos son verdaderas cadencias, hemos de pararnos ahora, antes de pasar á la formación de las frases ó períodos, á clasificar las cadencias gregorianas y examinar su intensidad.

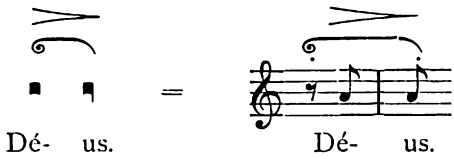
[1] Paléogr. Music. t. VII, p. 242.

Biblioteca Nacional de España

Las *cadencias* (de *cado*, caer), ó sean las notas antes de pausa, pueden ser en, general, *masculinas* y *femeninas*.

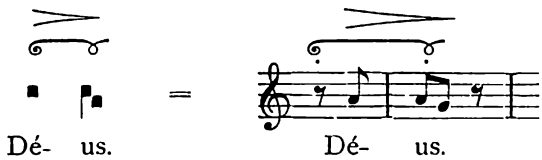
El P. Mocquereau dá una definición muy acertada y exacta de estas cadencias.

« *Cadencia masculina*, dice, es la que termina en el ictus tético (*thésis*) v. gr. :

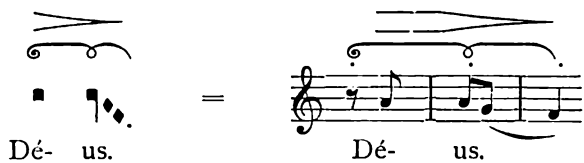


su verdadero nombre es *cadencia íctica tética*.

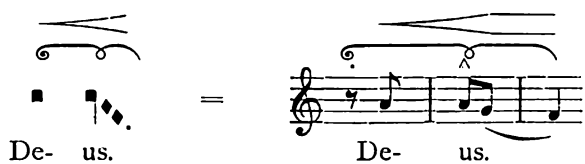
Cadencia femenina, la que prosigue aún después del *ictus tético;* su verdadero nombre es *cadencia postíctica* v. gr. :



En el canto gregoriano estas cadencias no son terminativas, y exigen un *ictus tético*, es decir, piden el descanso ó apoyo propio de la thésis, v. gr. :

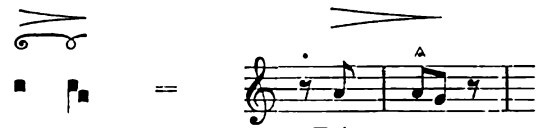


Al leer estas líneas podría ser que alguno, arrastrado por las ideas modernas acerca del compás, haya sacado la fatal consecuencia de que las cadencias *ícticas-téticas* (masculinas) son cadencias fuertes, v. gr. :



Biblioteca Nacional de España

y que las *postícticas* (femeninas) son débiles, v. gr. :

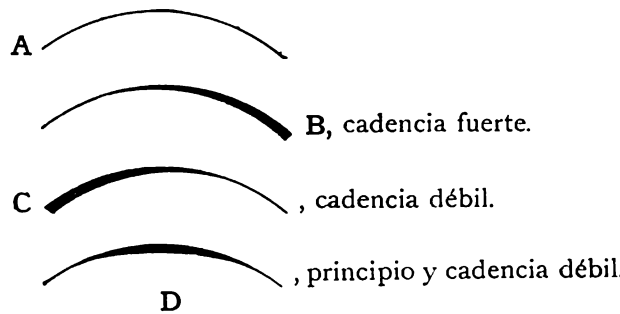


[1]

Mas nó, las cadencias *ícticas téticas* gregorianas no son de sí fuertes ni débiles; lo que determina su intensidad es ó la voluntad del compositor, ó la forma melódica ó naturaleza de la sílaba que le corresponde, etc... Es decir, que si bien entra en la noción de ritmo la mayor ó menor intensidad de los sonidos, *nada hay absolutamente en su esencia* que determine un lugar fijo para la intensidad. Esta lo mismo juega con el *ársis* que con la *thésis*.

« Una pluma que traze una curva (A) puede indiferentemente reforzar el colorido al fin (B), al principio (C) ó al medio (D) de la linea.

Ejemplo :



Así vemos que una sola curva puede presentar después tres aspectos diferentes. Del mismo modo el músico es libre en distribuir de una ú otra manera sobre su *línea rítmica* los infinitos matices de la intensidad. » [2]

Si se coloca la fuerza al fin v. gr. :

[1] Fuerte la primera nota, segun ellos, por estar en la primera parte de un compás, y débil la otra por ser cadencia femenina.

[2] Paléogr. t. VII, p. 179.

Biblioteca Nacional de España

tendrémos una cadencia *íctica tética fuerte* (B); si al principio,

tendrémos una cadencia *íctica tética débil* (C), y si al medio

será también una cadencia *íctica tética débil con augendo* en el medio del ritmo.

La teoría que aquí defendemos trastorna, es verdad, las ideas y teorías modernas acerca el valor intensivo del compás de la música figurada; mas nosotros creemos, y lo repetimos, que nada hay absolutamente en la esencia del ritmo que determine un lugar fijo para la intensidad.

El compás, y permítasenos aquí una pequeña digresión, (aunque no lo será tal que no deje de percibirse su utilidad práctica para nuestro asunto), el compás de la música figurada. digo, no tiene, según nuestro modo de ver, otro objeto, como aún de su mismo. nombre se desprende, que demostrarnos visiblemente la distribución del tiempo á partes iguales y señalarnos el paso del ritmo. Más aún, el compás es tán sólo parte del ritmo; y si bien puede darse una melodía rica y bien rimada sin compás, no puede, sin embargo, darse el compás sin el ritmo. De manera, que no sólo el ritmo da el sér al compás, sino también el *modo de ser*, *binario ó ternario*, según los sentimientos del ritmo.

Pero ¿no es, dirán los contrarios á las doctrinas que estamos exponiendo, la primera parte del compás á la manera de la caída del martillo á tiempos iguales sobre el yunque, ó del paso fuerte y regular de un batallón en marcha?

« Aducir semejante ejemplo, dice muy bien el P. Mocquereau, para caracterizar las cadencias musicales, es desconocer la libertad y espiritualidad del ritmo vocal ó instrumental »,[1] y conducir la música y aun el mismo canto gregoriano, á un fatalismo que repugna á la sana tradición musical y á la práctica de los grandes maestros de la época clásica.

Bien podríamos ahora aducir para demostrar visiblemente éstas últimas aserciones una infinidad de ejemplos de los más grandes polifonistas, en que indiferentemente colocan el acento latino, que *necesariamente ha de ser fuerte*, en el *ársis* ó en la *thésis*.

[1] Paléogr. t. VII, p. 180.

Biblioteca Nacional de España

Y para que no se nos objete que esta práctica proviene de la nación francesa, como ha dicho alguien,[1] quisiéramos trasladar aquí las obras de otras *escuelas*, tales, como la *Italiana*, por ejemplo, que ciertamente nada había de admitir que fuera propia de aquella, y en la que menos aun habían de alcanzar renombre sus directores, tales como Josquin, Brumel, Févim, Clemens non Papa y Palestrina con ideas contrarias á las de la época. Pero alargaríamos demasiado este artículo y sería nunca acabar.

Mas no podemos resistirnos á aducir aquí algunos argumentos de dentro de casa. Nuestra clásica escuela polifónica de la que, en conformidad con nuestro insigne Pedrell, dicen los mismos extrangeros, tales como Soubies, Van der Straeten, Bellaigue, el P. Mocquereau y otros, que en nada se resintió de la influencia extrangera, siguió también en su edad de oro los principios que acabamos de exponer. Tres grandes maestros resumen nuestra escuela clásica : *Morales*, *Guerrero* y *Vitoria*.

En la Misa «Quæramus cum pastoribus» á cinco voces, de *Morales*, se encuentra *263* veces el acento latino en el *ársis*, y la última sílaba en la *thesis*.

Guerrero, discípulo de Morales en algún tiempo, imita también y sigue las enseñanzas de su maestro. Así, por ejemplo, la Misa « Puer qui natus » á cuatro voces, contiene *28* veces el acento en el *ársis* durante los *Kyrie; 48* en el *Gloria*, y *40* en el *Credo*.

Vitoria, reconocía y practicaba también el principio de los antiguos. En la Misa « Quarti Toni », por ejemplo, tiene más de *64* veces en sólo el Kyrie, Gloria y Credo los acentos latinos colocados en donde los *modernos* llamarían parte *débil*. El « Senem regebat » del mismo autor publicado en Leipzig — 1902, t. I, p. 17-18, por el insigne maestro Sr. Pedrell, contiene más de *31* acentos latinos en el *ársis*.

Y lo mismo en otros ejemplos que podríamos presentar.

Con esto podemos hacernos cargo de la práctica de los más grandes polifonistas sobre el punto que estamos tratando. Cuando todavía quedaba algo de la autoridad del canto gregoriano, aun se reconocían algun tanto sus enseñanzas en la misma música figurada; y no se tenían por barbarismos ó por falta de conocimientos en la lengua latina, lo que era y es en verdad más conforme con su genio y modo de ser.

¿Y qué resulta de la práctica contraria?

Lo hemos dicho y lo repetimos : en la música figurada esclavizar no pocas veces el pensamiento musical del compositor; y para

[1] El P. Burge en su folleto inglés. An examination of the Rhythmic Theories of Dom Mocquereau, O. S. B.

Biblioteca Nacional de España

aquella y para el canto gregoriano, ese ritmo repugnante que acertadamente ha sido llamado « *el ritmo de los cojos* », y que, aparte de ser contrario al genio de la lengua latina, contiene el efecto propio de la síncope que, como hemos dicho, es antipática al ritmo del canto gregoriano.

Es, pues, para nosotros completamente errónea la idea de que la *thésis*, ó sea la primera parte de un compás en la música figurada, ó la primera nota de los neumas en el canto gregoriano, sea siempre el tiempo fuerte.

Su oficio es indicar el paso del ritmo, el lugar donde éste en su marcha majestuosa y solemne se inclina, baja, toca el suelo, por decirlo así, y deja una huella de su paso, un sentimiento de apoyo que se percibe más ó menos según que quiera tomar más ó menos fuerza para continuar su marcha, ó bien descansar en él definitivamente, ya que la *thésis* es la que *termina* y *cierra* los ritmos.

Y dicho se está, que á nadie le occurrirá que la huella ó señal que en su paso deja el ritmo sea lo que determina su marcha, pues el efecto no puede ser causa de su causa.

— ¿ En qué se funda, pues, la creencia de que la *thésis* (primera parte de un compás) sea el tiempo fuerte ?

— Lo dirémos en dos palabras : De *confundir el signo ó el medio con la cosa significada.*

Expliquemos algo esta respuesta.

La voz al hablar ó cantar efectúa un movimiento, bien que inmaterial, pero real. Sutil y libre en sus movimientos, lo son también los infinitos matices y apoyos del ritmo vocal; es decir delicados é inmateriales.

Mas por lo mismo que este movimiento es inmaterial, nos servimos de las comparaciones con el movimiento local para explicarlo.

Así los antiguos tomaron de los griegos la terminología del ritmo vocal, pues los griegos llamaban *ársis* á la elevación de los cuerpos en la danza y *thésis* á la bajada; y los nuestros que les siguieron denominaron *ársis* á la elevación del sonido, y *thésis* á la depresión, en que la voz parece que baja y toca el suelo.

De modo que nada absolutamente se habla aquí de fuerza, sólo de *elevación* (ársis) y depresión (thésis).

Y esto que se aplicaba al ritmo de la palabra, se aplicó también al ritmo general melódico : á saber, al movimiento ascendente de la melodía, *ársis*, y al descendente, *thésis*.

A esta terminología clara y precisa la acompañaban de un gesto. Como en la danza se empleaba durante la *subida* el movimiento

Biblioteca Nacional de España

ascendente de la mano y del pié, y viceversa en la *bajada;* así se acompañó en la *rítmica* el nombre *ársis* con la elevación de la mano ó del pié, y con bajarlos en la *thésis.*

De todo lo dicho, y además por la costumbre de los latinos quienes, fundándose en el principio de que : " *Arsis est sublatio pedis sine sono ; thesis positio pedis cum sono* "[1], á la acción de llevar el compás ó señalar el ritmo llamaban *percútere, cádere, ferire, plaudere,* ó bien *ictus, notæ, loca percussionis,* etc.[2], se ha venido fatalmente á deducir que la *thésis* es el tiempo fuerte; deducción que arranca de creer que el golpe de la *mano* indicaba una nota fuerte, mientras que en realidad no era más que el signo con que el *director* marcaba la thesis ó las finales del ritmo, uniendo así por esta señal las voces de los cantores.

¡Qué de errores no han resultado del principio de la intensidad del compás!

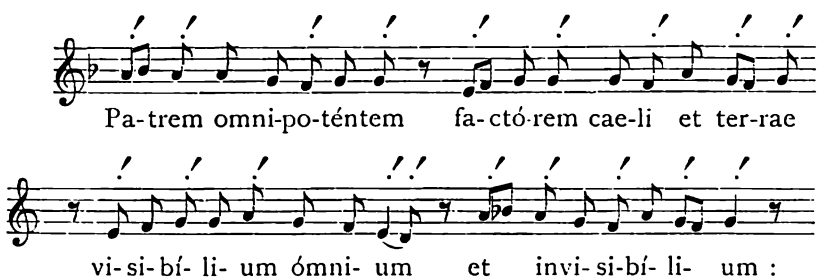
De ahí ha venido el tratar como tiempos fuertes todos los « *loca percussionis* » de la música palestriniana.

¿Y qué música resulta de semejante aberración?

¡Cuán ingrata resulta á nuestros oídos al oirla con tanta frecuencia en nuestros templos, cuando acudimos á ellos con la esperanza de que la que allí se dejará oir será música clásica de la Iglesia! Mas la culpa no debe achacarse al autor, sino á los ejecutantes y no pocas veces á los editores.

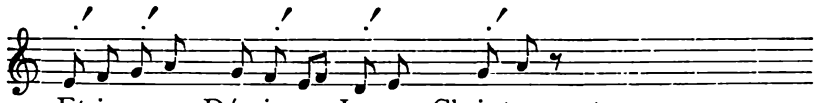
¿Y qué resultaría de acentuar en los traducciones del canto gregoriano en notación musical moderna, todas las notas á las que, á la manera usada de los griegos, han acompañado con mucho acierto los Benedictinos de Solesmes, con un puntito (•) en la parte superior del pentagrama, para indicar las *thesis* ó *depresiones rítmicas,* y que equivalen, en cierta manera, á la primera parte de un compás en la música figurada?

Véase un ejemplo á continuación :



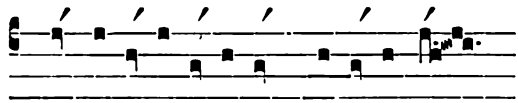
[1] Mar. Victor. p. 2482.
[2] Conf. Gevaert, Histoire et théorie de la Musique, p. 18.

Biblioteca Nacional de España



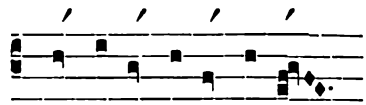
Et in unum Dómi-num Je-sum Chri-stum, etc...

Lo mismo se podría decir del *episema* usado en la notación gregoriana :



qui perse-cu- ti- ó-nem pa- ti- úntur, etc...

ó bien



fundá-tus e-nim e-rat, etc...

Pues todo esto viene de la mala interpretación de la teoría de los antiguos.

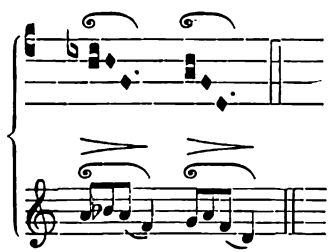
— Pero si la primera parte de un compás (la thésis) no es fuerte ¿como distinguirémos, dirá alguno, los ritmos?

— Los pequeños ritmos elementales, no es necesario que se distingan; así como en un cuadro se funden en un todo difícil de distinguir cada uno de sus términos, las sombras y medias tintas.

Para los ritmos más importantes hay varios medios, tales como *mora vocis*, *débil* ó *fuerte*, pues lo que le caracteriza es solamente el retardo de la voz.

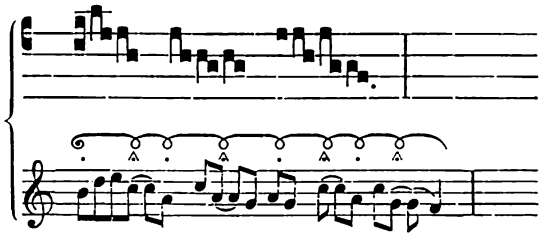
Ejemplos :

Mora vocis débil.

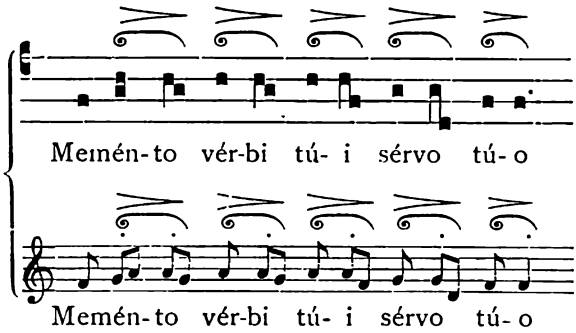


Biblioteca Nacional de España

Mora vocis fuerte.



O bien el *grupo de notas* ó neumas :



ó bien la *corriente dinámica*, que viene á terminar con *minuendo* en las últimas sílabas y en las que expira con el *minimum* de *fuerza tonal*, y otras.

Terminarémos este artículo advirtiendo con el sabio maestro D. Vicente d'Indy «que estemos siempre en guarda contra el *error grosero*, por las desastrosas consecuencias que trae consigo, de que la primera parte del compás (las thésis en el canto gregoriano) es siempre fuerte.»

Resucitar, como es necesario, esta teoría levantará sin duda, muchas contrariedades; pero si se estudia la cuestión sin apasionamiento se encontrarán al fin justos y razonables estos *barbarismos* que aún el mismo «*enemigo de los barbarismos*», Palestrina, dicen haber cometido (!).

Ejemplos podría citar personales de muchos que al reconocer los fundamentos de estas nociones que venimos desarrollando se han adherido á ella. Baste por todos el de D. Julio Bas, y que trae el P. Mocquereau en la Paleografia Musical como modelo de sinceridad y nobleza en aceptar la verdad luego de conocida y defenderla después con todas sus fuerzas.

Biblioteca Nacional de España

ARTÍCULO VII.

Formación de las frases ó períodos.

Al estudiar en el artículo V. la constitución ó formación de los incisos ó miembros de frase, no hemos hecho más que examinar ó preparar las piedras con las que hemos de levantar el edificio que se denomina gran ritmo, ó sea una frase musical completa. Así como de la ordenada unión de las sílabas se forman las palabras, y de la unión de éstas resultan los incisos y miembros de frase, así tambien, de la unión de estos se viene á formar el período musical completo, la unidad melódica y rítmica superior, hacia la cual tiende, obra, vive, y se combina todo lo que hasta aquí hemos estudiado; á saber, sílabas, palabras-ritmos, incisos y miembros. [1]

Todo esto hay que ponerlo en juego para obtener el ritmo gregoriano completo.

¿Cuáles son los medios de que nos hemos de servir para ello? Los mismos de siempre : *melodía*, *dinámica*, *proporción* y *encadenamiento de unas partes con otras*. O en otras palabras; los medios de unión de todos los elementos que entran en la formación de un período musical son cuatro :

a) lazo melódico;

b) lazo dinámico;

c) lazo proporcional;

y *d)* lazo de articulación.

a) Lazo melódico.

Así como el lazo de los miembros que componen un *período oratorio* depende en gran parte de «aquella melodía *sui generis* propia del discurso [2]» de aquel encadenamiento de los sonidos, que suben y bajan; así también en el canto gregoriano la acertada é inteligente sucesión de los sonidos altos y bajos, «divididos en varios dejes melódicos y limitados por cadencias más ó menos terminativas» [3], forma un lazo que, recorriendo de parte á parte

[1] Paléogr. t. VII, p. 258.
[2] id. p. 269.
[3] id. id.

Biblioteca Nacional de España

toda la frase, junta todas sus partes para formar con ellas una sola melodía, un solo período oratorio y musical, pues estas dos cualidades reviste el ritmo gregoriano. Resultado que se obtiene, dice el P. Mocquereau,[1] por la lógica de los sonidos, la atracción mútua que ejercen los unos sobre los otros y por la belleza de los intérvalos».

b) Lazo dinámico.

Recordemos ante todo que una frase del canto gregoriano, así como un período oratorio, se compone de dos partes separadas por un punto culminante; en la primera, la voz va acompañada de una especie de *augendo*, y en la segunda, desciende con un *minuendo* que le conduce al punto de partida.

La primera, dice Combarieu[2] se llama *prótasis* ó antecedente, y la segunda, *apódosis* ó subsiguiente.

El punto culminante de un período y en el que la voz adquiere su *máximum de intensidad* y *de elevación*, trae consigo el acento oratorio.

He ahí pues, el *lazo dinámico*, ó en otros palabras, la jerarquía ó subordinación de acentos ó intensidades diversas á un punto ó acento principal y central se denomina *lazo dinámico*.

Así, pues, como en cada palabra hay una sílaba más fuerte y otras más débiles, y en cada proposición una palabra, y en cada período oratorio una proposición en la que el alma y la voz manifiestan más energía; asi también sucede en cada período musical gregoriano.[3]

Tal es el efecto que produce el acento oratorio ó fraseológico, ó mejor dicho, el lazo melódico. Sin él la obra más excelente y los pensamientos más originales parecen como muertos y sin vida; con él, aún lo más sabido, nos resulta nuevo é interesante.[4]

Este lazo es el que con su fuerza sintética ayuda más á maravilla al *lazo melódico*, para que las *prótosis* y *apódosis* que éste forma, y que hemos recordado más arriba en este mismo artículo, mantengan respectivamente su carácter de «movimiento positivo (ascendente), como expresión de deseo, ansia, esfuerzo, empeño, embate, etc...; y de movimiento negativo (descendente), como expresión de renuncia, abatimiento, recogimiento y sosiego».[5]

---

[1] Paléogr. t. VII, p. 270.
[2] Théorie du rythme, p. 76.
[3] Cf. Paléogr. Music. t. VII, p. 270.
[4] Vide Weill, De l'ordre des mots, p. 74.
[5] Riemann.

Biblioteca Nacional de España

Esta idea acaba de esclarecerla más el docto Combarieu al tratar de la música clásica, teniendo asimismo exacta aplicación para el canto gregoriano.

La primera parte, la *prótasis*, se caracteriza, sin excepción alguna, por una *progresión de la intensidad de los acentos;* y la segunda, la *apódosis*, por la regresión ó diminuendo de los mismos. [1]

Esta regla ó sea «el *augendo* en la prótasis y el *minuendo* en la apódosis, es la base de la ejecución de toda la música clásica» [2] y «más aún de la gregoriana, constituyendo la condición esencial para la unión de los miembros y períodos. [3]

El *lazo* dinámico decimos que importa la subordinación de acentos á uno principal en cada miembro, y de *éstos al general* ó central que regula los de todo el período.

— *¿Dónde se coloca, empero, el acento general ó principal?* — Si tratásemos de la música moderna el asunto revistíria un carácter más difícil de determinar, debiendo por fín venir á concluir en que, según expresión de algunos técnicos, sólo el gusto lo determina; pero al ocuparnos del canto gregoriano, ya es otra cosa.

No hay duda que puede haber casos en que no se puede solucionar con toda precisión; pero gracias á la marcha natural de la melodía, el problema resulta mucho más fácil de resolver.

Es verdad que en el *género oratorio* la colocación de los acentos principales se deja al gusto del orador; cuyo gusto depende, en muchos casos, de las impresiones que le dominen, ó bien del fin que se proponga en su discurso, por lo cual pone de relieve á su voluntad la proposición que mejor le place. Mas en el canto gregoriano no es así; el cantor debe dejarse guiar por la melodía, y ella con su flujo y reflujo le indicará los acentos principales y secundarios.

Según estos principios estableceremos los dos reglas siguientes.

1ª En los *miembros* de frase el acento principal corresponde al *tiempo ársico compuesto* más elevado, sobre todo si contiene un acento tónico.[4]

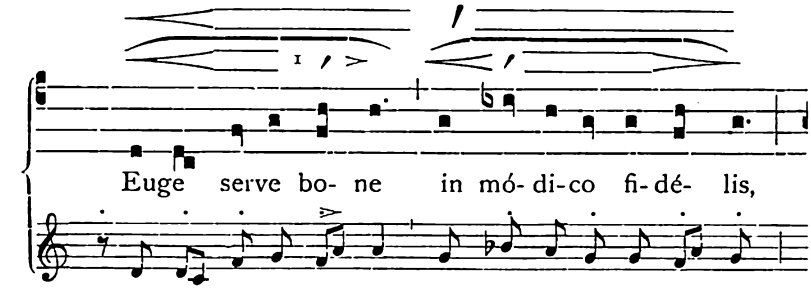
2ª en las *frases* ó *períodos* el acento principal ó central corresponde al tiempo compuesto más agudo de todo el período, sobre todo si contiene un acento tónico. [5]

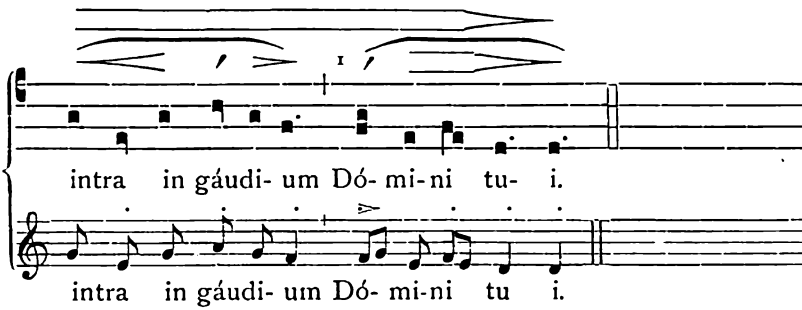
He ahí como modelo un ejemplo en que tienen estas reglas exacta aplicación.

---

[1] Théorie du rythme, p. 76.
[2] Combarieu, obra citada., p. 80.
[3] P. Mocquereau, O. S. B. t. VII, p. 274.
[4] Recuérdese aquí de paso que no es lo mismo acento tónico que ictus rítmico.
[5] Id.

Biblioteca Nacional de España



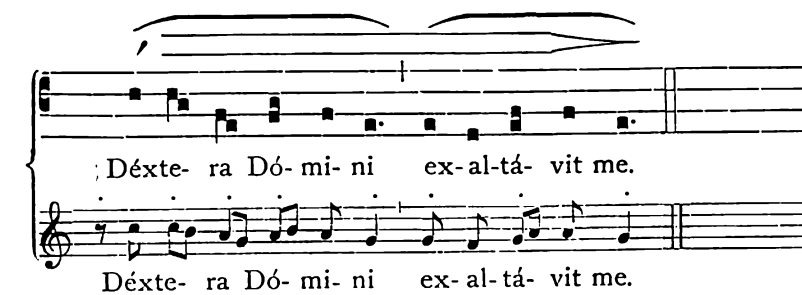


Según hemos recordado en la *nota anterior* no es lo mismo *ictus rítmico* que *acento tónico.*

Ictus rítmico se dice de los *toques del ritmo*, ó sea la primera nota de un tiempo compuesto ó primera de fórmula, y *acento tónico*, del acento de la palabra latina.

El *acento principal* de que venimos hablando en este artículo puede ó no coincidir con un ictus rítmico.

En el ejemplo *Euge serve bone* coincide siempre, y en el siguiente no.



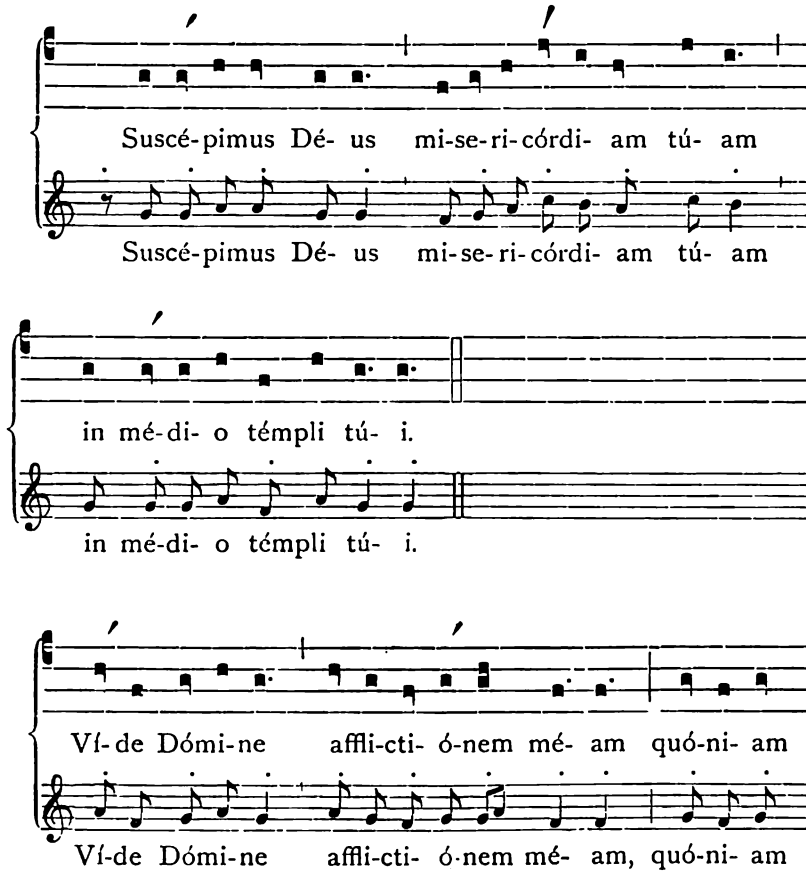
[1] Acentúese principalmente la primera nota del *podatus.*

Biblioteca Nacional de España

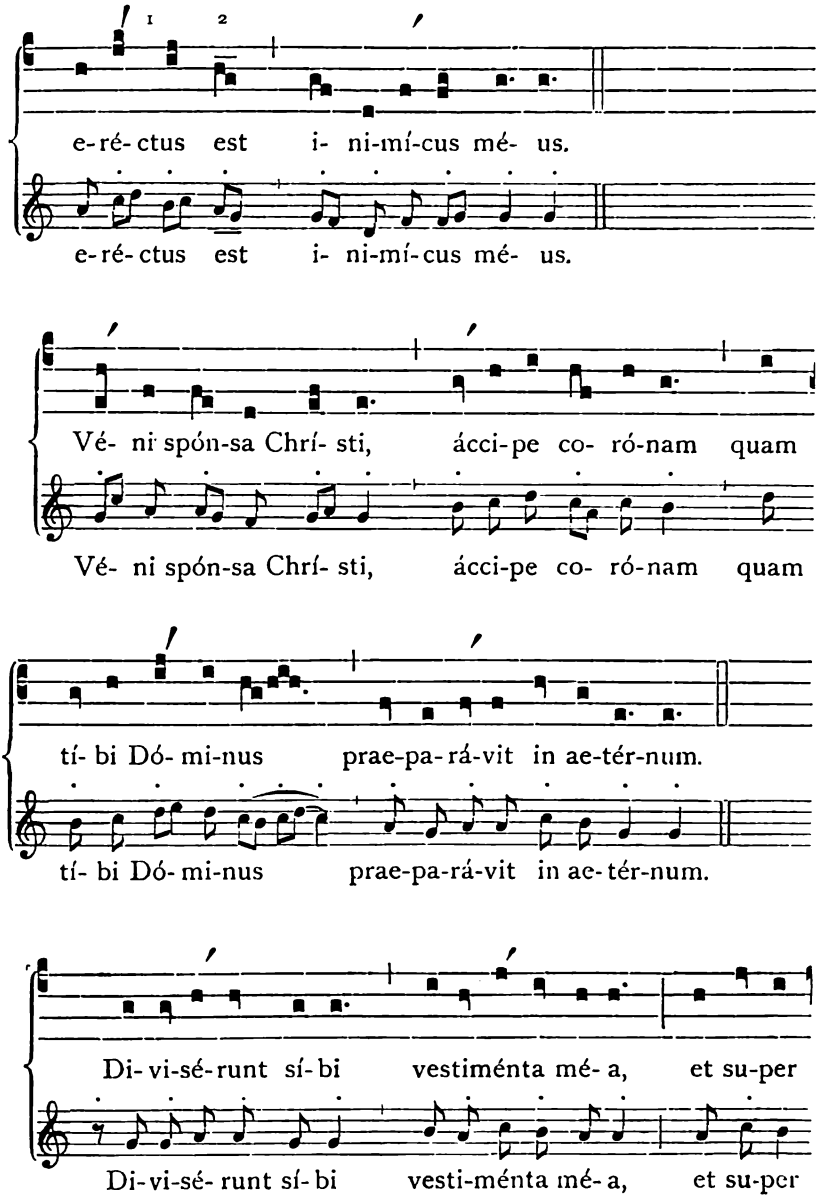
De lo dicho arriba al tratar de los caractéres de la *prótasis* y de la *apódosis*; se dedúce que en los períodos de varios miembros tenemos por *prótasis* todo lo que se conforma con lo dicho arriba; esto es animación, gradación melódica y dinámica, etc; pudiendo haber, por lo tanto, varias prótasis.

Pongamos ahora otros ejemplos para hacer más inteligible el lazo dinámico, ó sea, la colocación de los acentos principales en cada miembro, subordinados al central de toda la frase.

Para mayor inteligencia, señalamos el acento más importante de toda la frase con un acento agudo (/) grande y los otros que no son tan importantes, con otro más pequeño (/). Pero dicho se está, que estos acentos se deben preparar con *augendo*, y terminar con *minuendo*.

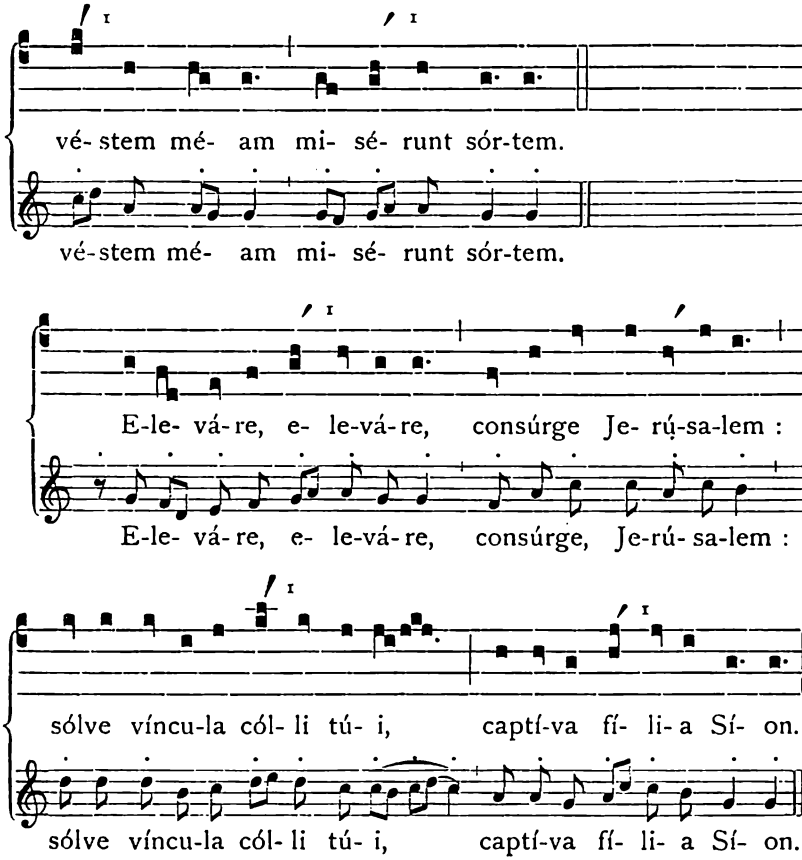


Biblioteca Nacional de España



[1] Acentúese principalmente la primera nota del *podatus*.
[2] Las dos notas algo alargadas, pero no duplicadas.

Biblioteca Nacional de España



Esta sabia distribución de la intensidad durante toda la frase es importantísima é indispensable si se quiere llegar á « una ejecución *inteligente*, *inteligible* y *agradable* »;[2] en una palabra, si se quiere bien frasear, es decir, observar la ley dinámica del ritmo y dar al texto sagrado la importancia que requiere.

Suprimida esta subordinación de los acentos, todo resulta sin vida; y los diferentes elementos de que consta una frase melódica quedan como dislocados del principio vital, y, por ende, sin razón de ser.

En vano los ritmos enlazan unas palabras con otras, en vano la melodía desarrolla sus bellísimas curvas á través de los miembros,

[1] Acentúese la primera nota del *podatus*.
[2] Paleogr. t. VII, p. 27.

Biblioteca Nacional de España

si el lazo dinámico con su gama de intensidad no se extiende y penetra en todas las partes de la frase, las abraza, envuelve y enlaza en una perfecta unidad.

Esto es lo natural, esto es lo que da vida; de lo contrario los miembros languidecen, y la melodía se parece á estos séres macilentos y sin color, escasos de sangre y faltos de vigor que fortifique sus miembros.

Y sin embargo, no falta quien en nombre de la naturaleza se oponga á ella misma combatiendo su elemento más esencial, para introducir en su lugar no sé *qué igualdad de fuerza ó* **naturalidad espontánea** (?) en la expresión (!!), como dicen ellos. Pretenden imitar la naturaleza y caen en una afectación más ridícula y amanerada que todas las exageraciones á que, en su sentir, puede dar lugar la ley dinámica de que venimos ocupándonos.

Sin embargo, evítese cuidadosamente la menor exageración en el canto. La dulzura, suavidad, unción y calma inalterable de la melodía gregoriana exigen que todas estas progresiones sean conducidas con medida, discreción y delicadeza.

En el canto gregoriano se ha de tener muy presente que *in medio consistit virtus.*

Nada de augendos rápidos y *chillones; nada de minuendos repentinos, ni de contrastes propiamente dichos. Naturalidad* siempre, pero *con arte.*

Todos los matices que se dan á estas melodías deben refundirse los unos en los otros como los colores del arco iris.

c) Lazo proporcional.

El lazo proporcional consiste en cierta semejanza que los grupos, las distinciones ó miembros tienen entre sí.

Esta proporción no ha de ser en la frase gregoriana como la proporción métrica ó la de la música moderna, sino libre y natural, cual conviene al discurso oratorio y á la música natural, pues de ambos participa el ritmo gregoriano.

Respecto al discurso, dice Cicerón que esta proporción reposa sobre una medida determinada, sí, pero no por reglas fijas, sino por el sentimiento íntimo del oído.[1]

Respecto á la música nos lo enseña Guido de Arezzo diciendo: « *Rationabilis discretio est si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas ut tamen neuma neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant.* »[2]

[1] Cic. Or. L. III.
[2] Microl, C. XV.

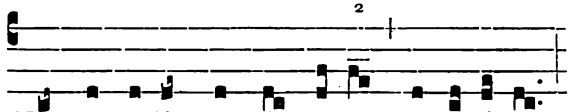
Biblioteca Nacional de España

— ¿Y en qué consiste esta semejanza? — En el número de los sonidos, y en la proporción de las pausas : *aut in numero vocum, aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur atque respondeant.* »[1]

Número de sonidos.

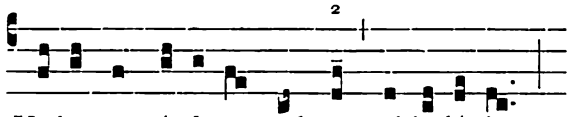
En la proporción por el número de sonidos puede darse : 1° proporción casi exacta, como en multitud de antífonas que el mismo Guido llama casi métricas (*metrici, procurati*).

Por ejemplo :

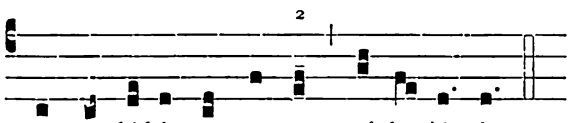


Sílabas, Notas, Tiempos

Non vos re-línquam órphanos, al-le-lú- ia. 12 20 22



Vado, et vé-ní- am ad vos, al-le-lú ia. 12 21 23



et gaudé-bit cor vestrum, al-le- lú- ia. 11 17 19

Véase tambien como ejemplo de esta proporción la antifona « Euge serve bone » que hemos copiado más arriba, el « Veni sponsa Christi », y el « Elevare, elevare, » etc...

Tambien se cuentan como tales el

Sacerdos et pontifex	7	*Sílabas.*
et virtutum opifex,	7	»
Pastor bone in populo,	8	»
ora pro nobis Dominum.	8	»
Ecce sacerdos magnus	7	»
qui in diebus suis	7	»
placuit Deo	5	»
et inventus est iustus.	7	»

[1] Obra citada. Guido d'Arezzo.

[2] Las dos notas algo alargadas, pero no duplicadas.

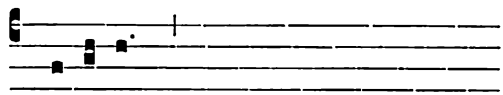
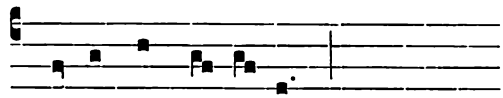
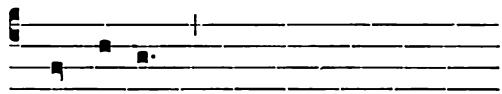
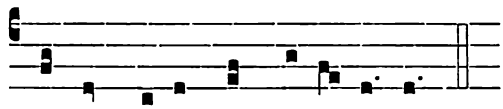
Biblioteca Nacional de España

O Crux benedícta,	6	*sílabas.*
quae sola fuísti digna,	8	»
portáre regem caelórum,	8	»
et Dóminum, allelúia.	8	»

etc. etc...

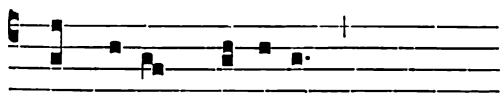
y 2º, *proporción no tan exacta*, pero agradable al oído y armoniosa por la acertada interposición de algunos miembros relativamente largos con otros de dos ó tres palabras no más.

Ejemplo :

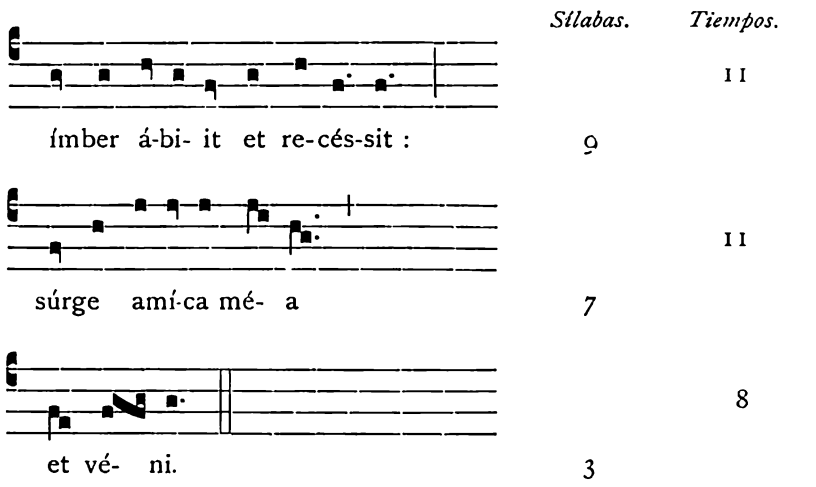
	Sílabas.	*Tiempos.*
		5
Dómi-ne,	3	
		9
sálva nos, pe- rí-mus :	6	
		4
ímpe- ra,	3	
		14
et fac Dé- us tranquil-li- tá- tem.	9	

A veces, con miembros desiguales como los anteriores, el compositor gregoriano quiso suplir la relativa cortedad de algunos miembros ó incisos por medio de un número mayor de sonidos, á fin de que se guardase entre ellos una proporción más exacta.

Ejemplo :

	Sílabas.	*Tiempos.*
		10
Jam hí- ems tránsi- it	6	

Biblioteca Nacional de España



d) Lazo de articulación.

Otro *lazo*, aunque menos importante que el dinámico y el proporcional, es el de *articulación*, llamado así porque su acción se percibe en el momento mismo en que se verifica la unión de los *incisos y miembros.*

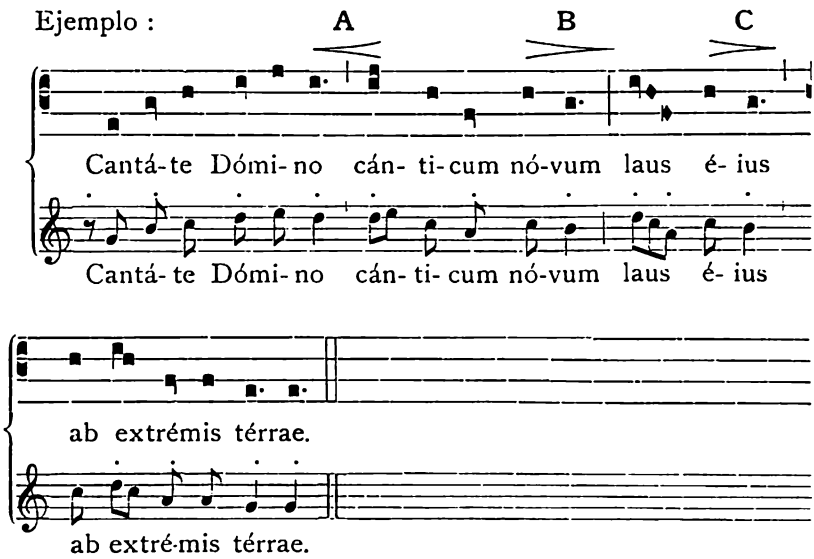
Para practicar bien la *mora vocis* entre dos incisos ó dos miembros menos importantes, ó sea la *mora vocis* sin respiración hay que tener presente que la nota alargada tiene en estos casos, dos oficios, ó sea : 1º cerrar y terminar un inciso, y 2º conducirlo ó juntarlo con el segundo. Es, por lo tanto, el medio de transmisión de la vida de un miembro á otro, sirve de paso á la corriente vital de la melodía y del ritmo.

Conforme con el primer carácter será *dulce* y *suave* para indicar el sentimiento de reposo; pero hecho esto, entra enseguida su segundo oficio, ó sea el de unir el miembro precedente con el que sigue, y según esto *debe preparar y como anunciar el carácter de la primera nota siguiente*, y dar ya de antemano aviso de su color y fisonomía.

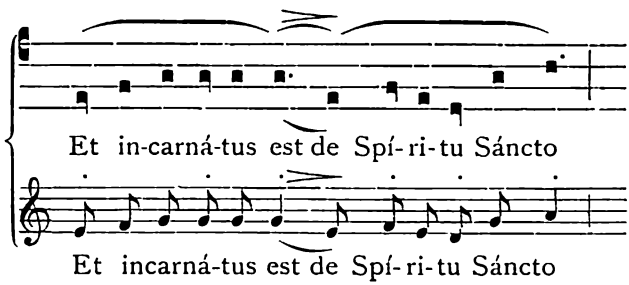
El fin de la *mora vocis* estará, pues, en relación con el valor de la primera nota siguiente.

Si el nuevo inciso comienza por una nota fuerte, el timbre de la voz terminará con un *ligero augendo*, como en el primer inciso del ejemplo siguiente; y si, por el contrario, empieza con nota débil se adaptará á ella por medio de un *delicado minuendo.*

Biblioteca Nacional de España



He ahí otro ejemplo de este último caso C.



Estas delicadezas de ejecución pueden compararse á las gotitas de aceite que lubrifican las ruedas de una máquina, ó mejor aún á ese aceite viviente, ese jugo ó humor que facilita y suaviza el juego en las articulaciones todas de nuestro cuerpo.

Decimos que este lazo sirve para la unión de los incisos ó pequeños miembros, es decir, de las *mora vocis sine respiratione;* pues cuando se debe tomar aliento, como en los miembros más importantes, entonces la *mora vocis* más bien distingue que une,

[1] Para este caso téngase presente lo dicho en el segundo punto siguiente.

Biblioteca Nacional de España

y por lo tanto, en este caso debe ser toda ella suave y propia del reposo y descanso.

Tal es en el ejemplo « Cantate Domino » el miembro señalado con una **B.**

ARTÍCULO VIII.

Análisis del ritmo.

Hemos llegado por via de *síntesis* á formar una frase gregoriano-musical completa.

Ahora, antes de dar reglas prácticas, *procedamos por via de análisis á examinar de nuevo todos sus elementos rítmicos.*

Un periodo ó frase gregoriana formada por todas las *Prótasis* y *Apódosis melódicas*, puede descomponerse en *miembros;* los miembros, en *incisos;* los incisos, en *ritmos compuestos*, y *simples* ó *elementales*, formados por *un ársis*, y *una sola thésis;* y aun en estos mismos ritmos elementales, puede haber alguna de sus partes que sea *compuesta*, si el *ársis* ó la *thésis* contiene más de una nota.

Puédense examinar perfectamente todos estos elementos en la Antifona « *Cantate Domino*, » que se encuentra en la página 65.

Tal es el ritmo gregoriano estudiado á fondo y según su constitución interna y, por lo tanto, según los principios que, llevados discretamente á la práctica, deben producir necesariamente una excelente y esmerada ejecución.

Digo esto, para que no haya quien crea, ni siquiera quien diga, (pues no comprendo que tal cosa se manifieste con convicción interna), que todo lo dicho hasta aquí no sirve nada para la práctica, ó más aún, *que la práctica resulta enteramente al revés de la teoría;* y *que para cantar bien se debe prescindir de todas las cuestiones hasta el presente estudiadas.*

No hago notar esto aquí sin fundamento alguno. Claro que no por lo que yo he dicho, sino por la doctrina que en estas páginas he explicado del mejor modo que me ha parecido, que es en el fondo y en la forma la doctrina de Solesmes.

Me refiero á críticas apasionadas, rídiculas, burlescas y, por otra parte, *nada concluyentes*, como por ejemplo la del " An examination of the Rhythmic Theories of Dom Mocquereau by Rev. T. A. Burge.» (Cito éste porque es el primero que me ha ocurrido.) Dice, pues, el autor de este folleto, y lo pone como bomba final de toda su *ipercrítica*, que si el canto gregoriano dirigido por el P. Mocquereau (el canto del Monasterio de Solesmes del cual este sabio Monje es el Prior) resulta tan agradable y tan natu-

Biblioteca Nacional de España

ral (cosa que ¡feliz coincidencia! otro de *esta clase de críticos* dice no ser así, sino amanerado, y hasta pueril), es precisamente porque en la práctica se sigue lo contrario de lo dicho en los preceptos.

No, mil veces no. Los preceptos que hemos aprendido en los estudios Solesmenses, los más profundos que se han hecho, fundados todos en la misma naturaleza y practicados, conforme ellos dicen, con naturalidad, no pueden menos de producir ese *canto tranquilo y sosegado sí, pero expresivo y compenetrado del sentimiento de la letra.*

Estudiar la naturaleza, pero una naturaleza tal cual es, viva y hermosa, y practicar sus preceptos, he ahí lo que, despues de veinte y más años de estudio, nos enseña hoy la Escuela de Solesmes, la única que ha merecido las alabanzas y aprobación del Representante de Jesucristo en la tierra, y que más ha mostrado su amor desinteresado á la Iglesia hasta el punto de poner incondicionalmente sus personas al servicio del Papa, y de haber entregado espontáneamente al Romano Pontífice, en bien de la misma Iglesia, *la propiedad literaria* de todos sus trabajos y estudios.

Los estudios de Solesmes han descubierto lo que es el canto gregoriano; y sus obras, sobre todo la "*Paléographie Musicale*", la publicación monumental de aquellos Padres, dirigida hace ya 17 años por el P. Mocquereau, ha formado — ¿y por qué no decirlo? — ha formado, directa ó indirectamente, á todos los que hoy se tienen por sabios en el arte gregoriano.

No puedo menos de recomendar aquí la atenta lectura del artículo del Rdo. P. D. Pablo Cagin, O. S. B. de Solesmes, intitulado "La obra de Solesmes en la restauración del Canto Gregoriano", y el "La escuela crítica gregoriana de Solesmes," por el P. Mocquereau, ambos traducidos al español por un monje del Real Monasterio de Montserrat.

No habrá otra respuesta más contundente á todas los críticas posibles, ni otro medio para hacerse cargo de si los estudios de Solesmes se hacen en serio, y, por lo tanto, si el estudio de la tradición *preceptiva* y *práctica*, no es acaso la que produce este canto, mejor sin duda que cualquier otro del mundo.

Pero, volviendo á nuestro asunto, ó sea á la práctica esmerada del canto gregoriano, ¿ podrán, dirá alguno, llegar todos á una ejecución perfecta del canto gregoriano? — En muchísimos lugares, si lo estudian con atención, como sin duda pueden hacerlo, sí. En otros bastará una medianía, pues los medios que de momento podrán disponer no les permitirán otra cosa; tendrán que ir paso á paso, mas cumpliendo siempre, eso sì, los preceptos del Papa.

En donde se debe procurar seriamente que vaya con toda perfección, ha de ser en los Seminarios; formando así un abundante

Biblioteca Nacional de España

plantel, para esparcir despues la buena simiente en todas las Iglesias. Obligados vienen ya de muchos años á hacerlo así; ¡cuanto más ahora que el Papa lo *manda* con tanto empeño y autoridad!

Para todos, vamos á dar en el siguiente capítulo un resumen de reglas prácticas, fundadas en el estudio que hemos hecho de la lectura del latín, y del ritmo gregoriano.

CAPÍTULO TERCERO.

Principales Reglas prácticas del Canto Gregoriano-tradicional.

En el Canto Gregoriano hay que considerar dos cosas : el *texto* y la *melodía*.

I.

El texto.

En toda palabra latina acentuada, (y lo son todas las que por sí mismas tienen sentido propio ó distinto, segun hemos dicho arriba, P. II. Cap. I. art. 2.) hay que tener en cuenta — a) la *sílaba acentuada*, poniéndola de relieve por un ligero impulso de la voz; pero, *sobre todo*, cuidando de no darle *por ello* más duración; b) la *sílaba final* siempre débil, pero no muda; teniendo además más ó ménos duración, segun que sea, al mismo tiempo, final de miembro de frase, ó de frase entera; y c) las *sílabas ordinarias* que, careciendo de acento y prolongación, se pronuncian con naturalidad, limpieza y claridad.

Sólo de este modo se consigue hacer inteligible el texto.

II.

La Melodía.

En la melodía hay que distinguir A, la nota simple; B, la nota compuesta y C, las pausas.

A. — *Nota simple.*

El valor de la nota simple (■, punctum quadratum = ♪) no le viene de sí misma, sino que depende enteramente de la sílaba á que se aplique.

Biblioteca Nacional de España

Por lo tanto, tendrá :

1° *valor de acento*, si la sílaba es acentuada;

2° *valor de final*, si la sílaba es última de palabra, miembro de frase ó de frase entera; cuyo valor será, pues, variable, según hemos dicho arriba al hablar de la sílaba final;

3° *valor de simple recitación* ó emisión, si la sílaba no es ni acentuada, ni final.

B. — *Nota compuesta.*

La *nota compuesta*, *grupo de notas*, *fórmula* ó *neuma* puede variar, primero en la *forma*, segundo en el *valor*.

1° Formas de los neumas.

Todas las diferentes figuras que pueden presentar los neumas, no son más que combinaciones de un solo elemento, al que podríamos llamar *factor principal*, á saber, la *nota simple*.

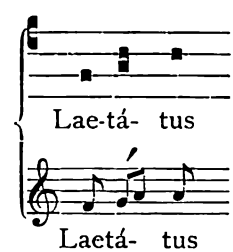
Véase la tabla de todos los signos y neumas en el Cap. VI de la 1ª Parte.

2° Valor de los neumas.

El valor (tanto de intensidad como de duración) de las notas que forman un grupo ó neuma, depende del lugar que ocupen en el mismo grupo; pudiendo encontrarse a) *al principio*, b) *al medio* y c) *al fin* de él.

a) **Al principio.** — La primera nota de un grupo tiene, por regla general, 1° valor de acento, si corresponde á una sílaba acentuada.

Ejemplo :

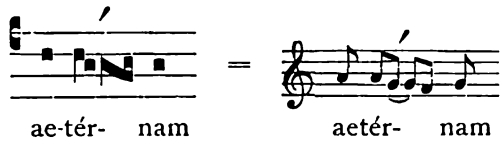


Excepciones :

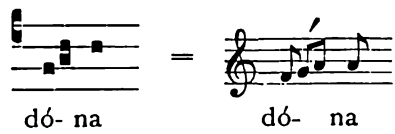
En el *pressus* la nota acentuada es siempre la primera que lo forma; de manera que un *neuma* de dos notas que se junta con

Biblioteca Nacional de España

otro para formar *pressus*, pierde el acento de la primera nota y lo traslada á la segunda. Ejemplo :

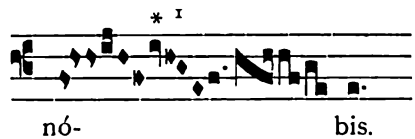


En el *Sálicus* es la segunda nota la acentuada. Ejemplo :

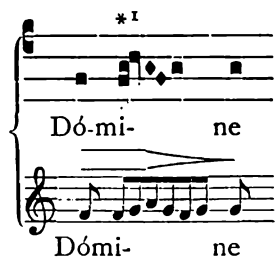


Cuando la segunda nota del *podatus* ó de la *clivis* va acompañada del *punto de mora vocis* y la primera nó, entonces, aunque *la primera nota* corresponda a una sílaba acentuada, carece de *acento* y de *ictus rítmico.*

El *ictus* de la primera nota de un neuma, aunque corresponda á sílaba acentuada, se traslada á la segunda, cuando le precede inmediatamente otro *ictus.* Por ejemplo :



2º Valor de simple emisión, cuando coincide con una sílaba ordinaria; Ejemplo :

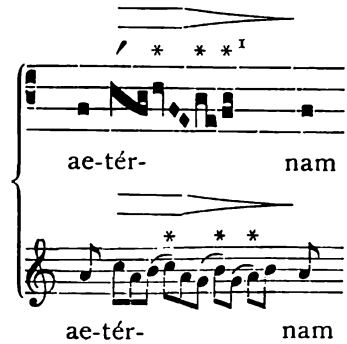


[1] La estrella indica el caso á que la regla se refiere.

Biblioteca Nacional de España

3° Igualmente valor de simple emisión ó impulso inicial, si viene después de otro grupo perteneciente á la misma sílaba, aunque ésta sea acentuada.

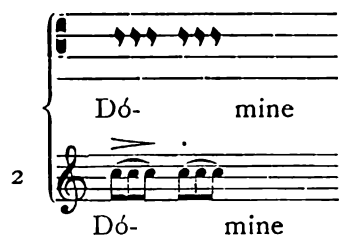
Ejemplo :



EJECUCIÓN ESPECIAL DE ALGUNOS NEUMAS.

El *Apostropha* ( ) no se usa nunca sola; y cuando se duplica ó triplica equivale á un sonido prolongado segun el número de notas que entren en su composición.

No se ha de reforzar el sonido en esta fórmula; con todo, si corresponde á sílaba acentuada se puede interpretar de la siguiente manera, pero sin exageración y con delicadeza.

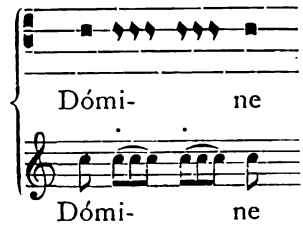


[1] La estrella indica el lugar á que el caso se refiere.

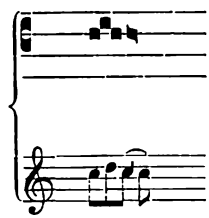
[2] Si hay varios grupos de *Apostropha*, como en este ejemplo, el efecto de este neuma sólo se produce en el primero; en los otros basta marcar el comienzo de cada uno con un ligero ictus.

Biblioteca Nacional de España

si corresponde á sílaba débil, entonces no se debe reforzar para noda el sonido.

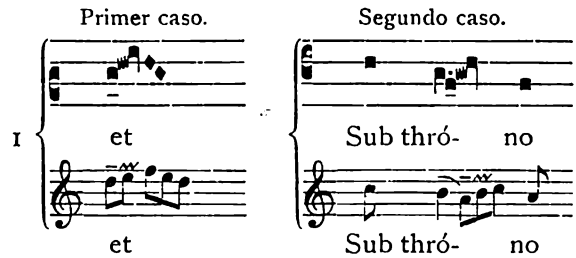


El *Oriscus* es siempre débil. La nota anterior á él se puede marcar con un ligero *ictus*.



El *Quilisma* (𝅘𝅥𝅯) tiene un efecto retroactivo; es decir, sin perder nada de su duración, como la de cualquiera otra nota en su estado normal, retarda la *nota anterior;* mas si inmediatamente antes tiene un neuma de solas dos notas (*podatus* ó *clivis*), en este caso se duplica la primera nota y án la segunda se le alarga un poquito su valor, sin llegar á doblarle.

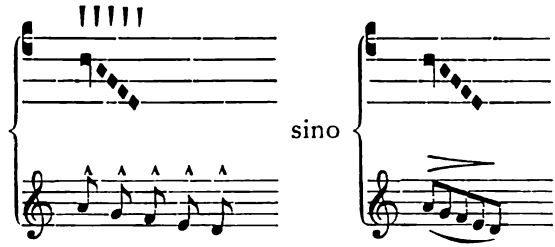
Ejemplos :



[1] La rayita (–) indica una nota algo prolongada.

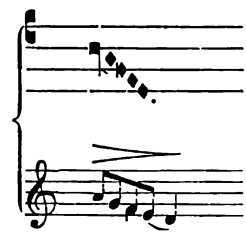
Biblioteca Nacional de España

b) **Al medio.** — Las notas del medio de un grupo dependen absolutamente del impulso dado á la primera nota del mismo; procurando, al pronunciarlas, no emitirlas como á sacudidas, dando á cada una un repugnante martilleo.

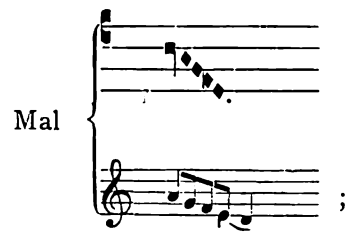


Si un neuma consta de más de tres notas, se permite un nuevo *ligero impulso de la voz* cada dos ó tres notas, según las circunstancias.

Ejemplo :



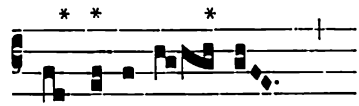
Evítese, empero, que no haya nunca dos *ictus rítmicos* seguidos : v. gr.



y esto, por la rayón de que no pueden darse dos llegadas inmediatas del movimiento rítmico.

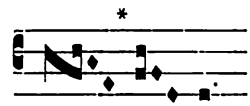
Biblioteca Nacional de España

c) **Al fin.** — La última nota de un grupo difiere en valor según el lugar que aquel ocupe en la melodía. Por lo tanto : 1º si está inmediatamente antes de una nueva sílaba de la misma palabra, como en el ejemplo siguiente lo son las notas señaladas con una estrellita,



ca-pti-vi-tá- tem

no se permite en ella ni el más mínimo retardo de la voz. (A esta *Regla* dan los antiguos el nombre *de Oro.*) 2º si se halla ántes *de otro grupo perteneciente á la misma sílaba*, entonces a) si los dos grupos se encuentran unidos íntimamente, ó separados tan sólo por un espacio en blanco capaz para media nota, como la última nota de la clivis antes del *porrectus* en la sílaba *ta* del ejemplo anterior, en este caso no hay retardo sensible de la voz en ella; y b) si los dos grupos están separados por un espacio en blanco capaz para una nota,



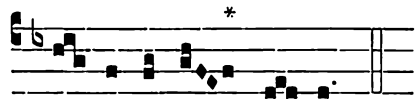
dú- xit

en este caso se alarga un tiempo la última nota del primer grupo, que equivale á una *negra* (♩) en música moderna.[1] 3º si la última nota de un grupo está inmediatamente antes de otra palabra del mismo miembro de frase, procúrese cantarla con toda claridad y distinción (pero sin alargarla) á fin de que no se confunda con la primera sílaba de la palabra siguiente.

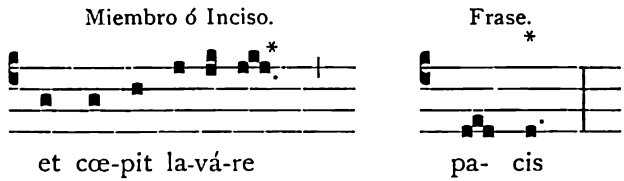
---

[1] Esta última regla (b) no sirve más que para las ediciones sin los signos ritmicos. Mas para los que usen de las últimas ediciones con los signos *rítmicos*, llamados *Romanianos* por respeto al monje *Romanus* (año 790) que los usó al fundar la célebra escuela de San Galo ó San Gall (Suiza), se debe advertir que los *espacios en blanco* entre dos grupos *pertenecientes á una misma sílaba* no significan que se haya de retardar el movimiento, sino solamente índican la renovación, más ó menos fuerte, del impulso rítmico. Todos los retardos están indicados con el puntito de *mora vocis*, como se verá en los ejemplos de canto gregoriano en la *tercera parte*.

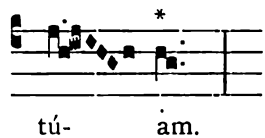
Biblioteca Nacional de España



4° si está al fin de un miembro de frase ó de una frase entera, entonces aquella nota se duplica;



Advirtiendo que si el grupo que está antes de una pausa se compone de solas dos notas, las dos son alargadas :



Para el fin de las frases el retardo de la voz se toma, en general, de más ó menos lejos, según la importancia de la misma.

C. — *Pausas.*

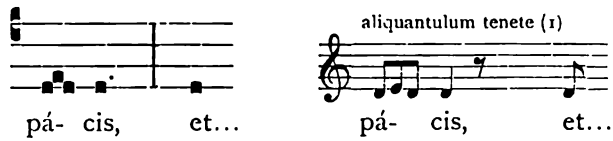
Las pausas en el canto gregoriano son *mayor :* *menor* ó *mediana;* , minima y simplemente *mora vocis,* ■•

En la *pausa mayor* se van retardando un poquito progresivamente las dos, tres ó cuatro notas precedentes; es decir, desde el último acento, ó bien desde el último *ictus rítmico,* si el canto es silábico ó casi silábico; y desde la última fórmula, si es *neumático*; Se duplica además la última ó las dos últimas notas, y se

Biblioteca Nacional de España

suspende el canto por el tiempo que duraría *una nota* (♪) *en el movimiento retardado.*

Por ejemplo :



Despues se vuelve al movimiento primero.

La *pausa entre los dos coros* indicada por la doble linea es exactamente como ésta [2].

La *pausa final* es tambien como la pausa mayor, pero el retardo de la voz es más marcado.

En la *pausa menor* ó mediana, se duplica la nota anterior. Mas como en esta pausa regularmente conviene respirar, se ha de practicar esto robando parte del tiempo que se daría á la última nota, á fin de que no se entorpezca el equilibrio y proporción entre los miembros.

Si el grupo anterior constara de dos notas solamente, como el *podatus* y la *clivis*, entonces las dos son duplicadas; pero advirtiendo que la última es la que, si se respira, pierde parte del tiempo que se le debiera en virtud de la *pausa.*

En la *pausa mínima*, se practica lo mismo que en la *pausa menor;* mas en cuanto se pueda, no se respire en ella, y si acaso hay necesidad de tomar aliento, hágase como hemos dicho para la pausa menor.

Cuando, en las ediciones gregorianas con signos rítmicos, á la pausa mínima no le precede el *punto de mora vocis*, entonces no hay allí pausa propiamente dicha; y en este caso basta alargar un poquito (insignificantemente) el valor de la nota precedente. Y ni siquiera esto es necesario cuando lo que precede á la linea mínima no es un *punctum quadratum*, sino un *podatus* ó *clivis.*

En ambos casos si se quiere respirar, ha de ser quitando tambien del valor de la *última nota.*

---

[1] *Aliquantulum tenete*, significa *un pequeño retardo.*

[2] Las dos lineas que en las ediciones del 1895 y 1897 de Solesmes se empleaban para indicar lo que debían entonar uno ó dos cantores se han substituído con muy buen acuerdo por una estrellita intercalada en el texto. Por lo tanto allí no hay pausa, á no ser que hubiese linea mínima ó puntito de *mora vocis*; y entonces hágase como dirémos al tratar inmediatamente de estos dos casos.

Biblioteca Nacional de España

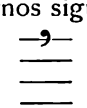
La *simple mora vocis*, ó sea un puntito al lado de las notas sin que le siga ninguna *linea divisoria*, se ejecuta duplicando las notas afectadas de este signo.

Si acaso hay necesidad de respirar, se hace quitándo algo del tiempo de la nota anterior.

Hay que procurar hacer mucho ejercicio de retención del aliento, para no verse obligado á respirar con demasiada frecuencia.

El silencio de la *pausa* entre ℣ y ℟, entre el final de una antífona y el comienzo de otra, entre lo que dice el Hebdomadario y lo que responde el Coro, ó, en una palabra, entre dos piezas litúrgicas, es el mismo que el de la pausa mayor.

Nota. — Para los que usen las ediciones Vaticanas en canto gregoriano con los signos rítmicos, de Solesmes [1] hay que advertir en el valor de los signos siguientes. [2]

La *coma (vírgula)*  indica una respiración que se ha de tomar quitando algo del tiempo de la *nota anterior.*

Una *linea horizontal* — indica un sonido algo prolongado, pero que no llega á duplicar el valor de las notas.

Ejemplos :

notas retardadas. primera

las dos.

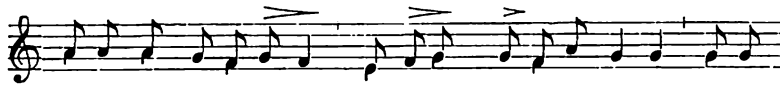
Otra pequeña *linea vertical*, , *(episema)* colocada al lado de las notas indica las *thésis*, *ictus rítmicos* ó depresiones del ritmo.

Este *ictus* ó *thésis*, (adviértase bien) es más ó menos fuerte, ó casi *imperceptible*, segun la sílaba á que corresponda ó la importancia que tenga en la melodía.

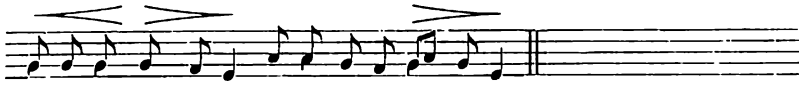
Lo mismo exactamente se debe decir de su equivalente en las traducciones con notación musical moderna; ó sea del signo , usado por los PP. de Solesmes en las traducciones de la Edición Vaticana, con el que han querido substituir al *puntito*, usado hasta ahora sobre el pentagrama.

[1] Como hemos practicado en este Método.
[2] Vid. el Cap. VI de la Primera Parte.

Biblioteca Nacional de España



Pátrem omni-po-téntem, factó-rem cáe-li et térrae, vi-si-



bí- li- um ómni- um et invi- si-bí- li- um. etc...

Tales son, en compendio, las reglas prácticas del canto gregoriano, en lo que se refiere al valor é intensidad de las notas y neumas. Mas para completar todo lo referente á la práctica, véase el último capítulo de esta parte.

CAPÍTULO CUARTO.

Del Ritmo de los Salmos é Himnos.

ARTÍCULO I.

De la Salmodía.

A. — *De la Salmodía en general.*

Salmodía es el canto de los salmos y cánticos de la Iglesia.

Los Salmos se dividen en versículos que á su vez comprenden dos partes ó hemistiquios indicados en los libros litúrgicos por un asterisco (*) por ej. :

1. Dixit Dominus Domino meo : *
2. Sede a dextris meis.

En algunos versículos hay otro hemistiquio ó distinción indicada por una cruz (†).

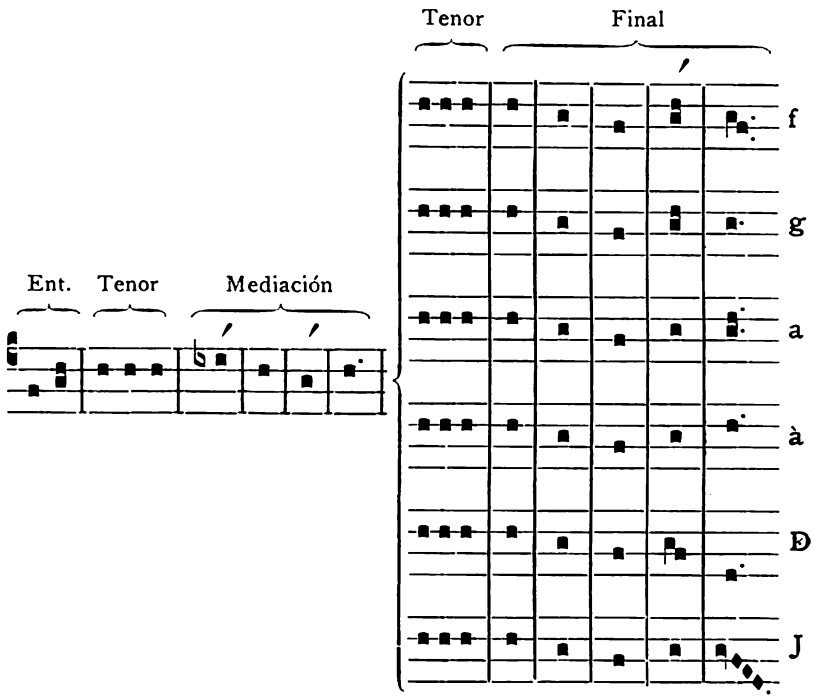
En toda fórmula salmódica completa hay que distinguir *a*) la *entonación* (*initium*, *inchoatio*); *b*) el *tenor* ó dominante; y *c*) las *cadencias*, que son dos : la primera se encuentra á mitad del versículo, y se llama *mediación* ó cadencia media (*mediatio*); y la segunda, al final del versiculo, y recibe el nombre de *terminación*, final ó cadencia final.

Biblioteca Nacional de España

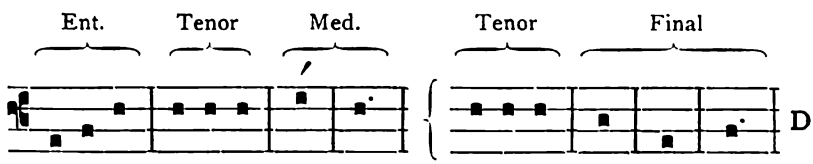
A cada uno de los ocho modos ó tonos propios y fundamentales del canto gregoriano[1] corresponde también una fórmula melódica especial para el canto de los Salmos, añadiéndose además otra llamada *Tonus Peregrinus.*

Los ocho modos de los Salmos son los siguientes.

Primer Modo.



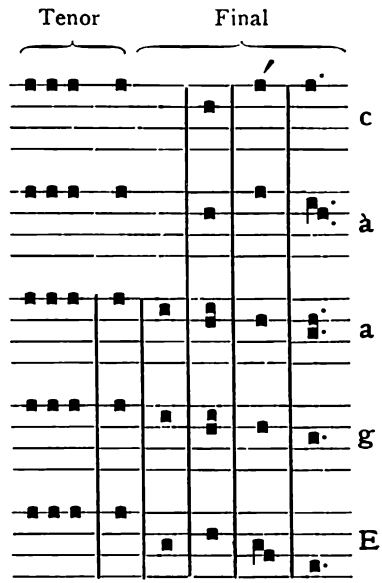
Segundo Modo.



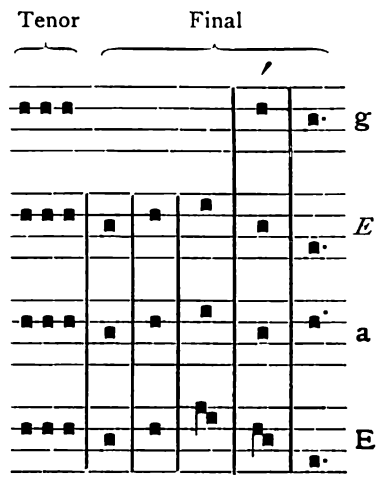
[1] Véase el Cap. V. de la Primera Parte.

Biblioteca Nacional de España

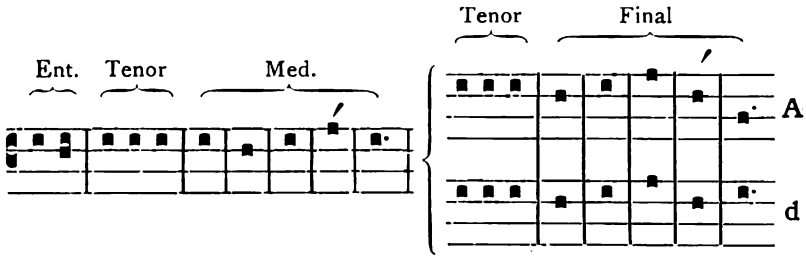
Modo.



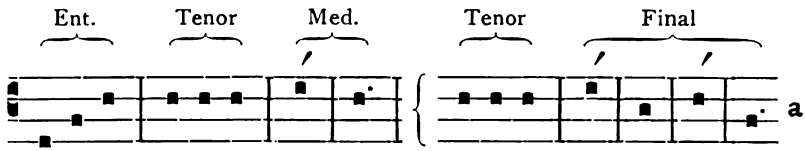
Modo.



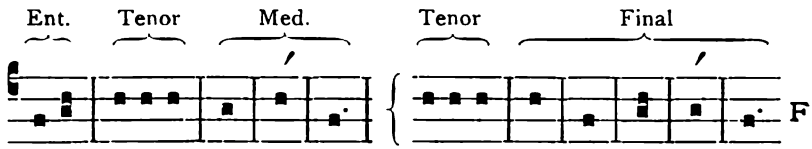
Cuarto Modo transportado.



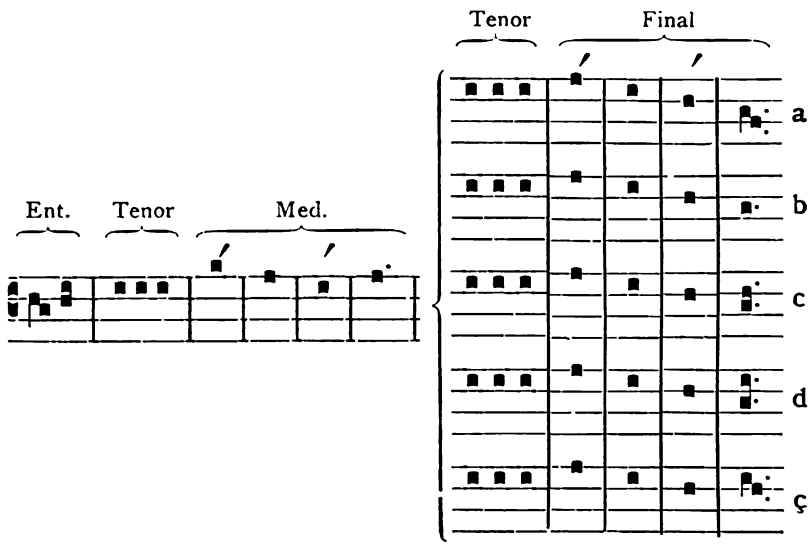
Quinto Modo.



Sexto Modo.

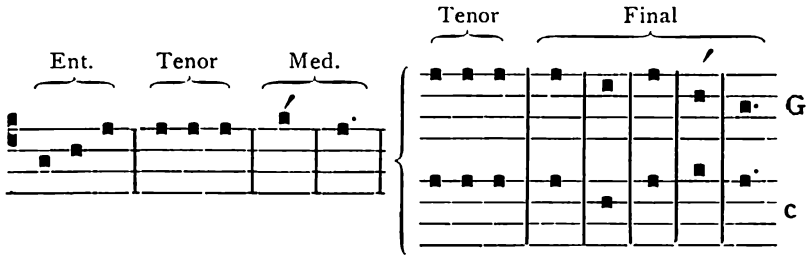


Séptimo Modo.

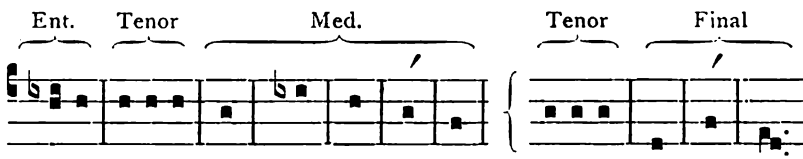


Biblioteca Nacional de España

Octavo Modo.



Modo *Peregrinus*.



Toda la dificultad de estas melodías consiste en saber acomodar á ellas, que deben permanecer siempre invariables, los diferentes versículos de cada salmo. Se hace por consiguiente necesario un método de adaptación, preciso, simple y uniforme; sobre todo si se tiene en cuenta que todo el pueblo está llamado á tomar parte en el canto de los salmos.

Para encontrar, pues, este método, basta remontarnos al través de los siglos en busca de la pura tradición gregoriana, y ella misma nos lo enseñará tal cual es, sencillo y práctico, y al mismo tiempo, el más racional y conforme con los principios que regulan en el canto las relaciones que deben mediar entre las palabras y la música.

Para mayor claridad dedicarémos á cada una de las partes que entran en una fórmula salmódica completa un párrafo á parte.

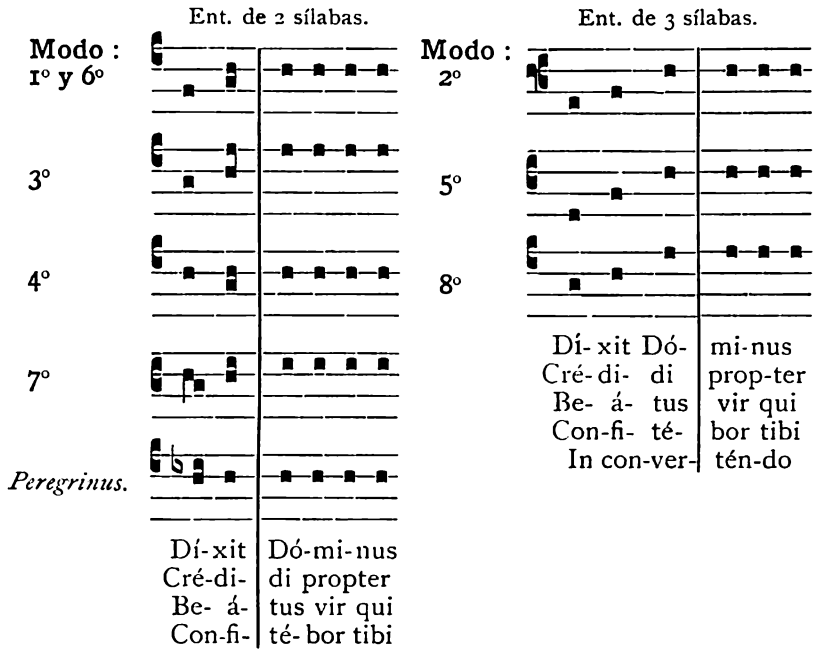
B. — *La Entonación.*

La entonación es un inciso ó fórmula melódica que sirve de lazo ó transición entre el final de la antífona y la dominante del Salmo.

Se compone de dos ó tres notas ó grupos de notas, á que deben adaptarse otras tantas sílabas.

Véase á continuación la fórmula propia de cada modo.

Biblioteca Nacional de España

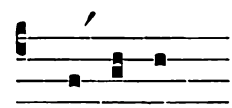


Como se ve, á las entonaciones que constan de dos notas, ó una nota y un grupo ó bien dos grupos deben adaptarse las dos primeras sílabas del versículo; y á las de tres notas, las tres primeras sílabas.

Esta regla no sufre nunca excepción alguna.

Sin embargo, por no crear malas inteligencias, téngase presente que la melodía solo exige que se respete la *disposición material* de las notas y grupos, y no influye en manera alguna en la acentuación de la palabra.

Por lo tanto se cantará.



Cré- di- di

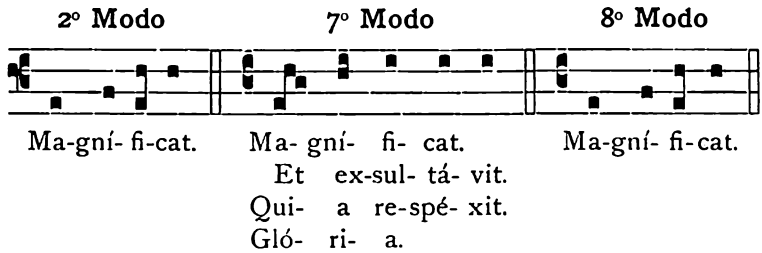
y no *Credídi;* procurando, á fin de evitar este defecto, que las dos notas colocadas sobre una sílaba *átona* sean emitidas con dulzura y agilidad.

Biblioteca Nacional de España

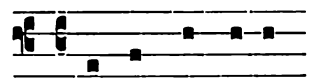
Estas entonaciones llamadas *festivas*, no se usan más que para el primer versículo de los Salmos que vienen despues de una Antífona; los otros versículos empiezan en la dominante, ó sea *recto tono.*

En Completas y en el oficio de difuntos, excepción hecha del « *Nunc dimittis* » y el « *Magnificat* », respectivamente, y el *Benedictus* en las Laudes, todos los salmos se comienzan, en el *rito romano*, [1] por la dominante. Asimismo en las *Horas menores*, excepto la *Tertia.* A esto se llama *entonación ferial.*

La entonación del *Magnificat*, sigue en todos los modos la entonación festiva que hemos puesto arriba, menos en el 2°, 7° y 8° Modo.



En el 2° y 8° los demás versículos del Magnificat se cantan con entonación festiva. v. gr.



C. — *Tenor y Flexa.*

El tenor ó dominante lo forman las notas que median entre la entonación y la mediación; y entre la mediación y la terminación.

El Tenor corresponde en ambas partes del versículo á la dominante; pero en el *Modus Peregrinus*, la primera distinción tiene el *tenor* en *la* y la segunda en *sol.*

Para practicar debidamente el tenor es preciso tener presente todas las leyes de una buena lectura [2] y, sobre todo, de la acentuación; pues mientras él dura, tanto el valor como la intensidad de las notas dependen absolutamente del texto, del

[1] En el rito monástico, el Magnificat del oficio de difuntos empieza con entonación ferial.

[2] Véase el Cap. Primero de la 2ª Parte.

Biblioteca Nacional de España

cual reciben toda su vida y energía, y, por lo tanto, su ritmo oratorio.

Debe procurarse, además, que el curso del tenor sea vivo, pero sin precipitación; continuo y sin interrupción alguna, á fin de poder llegar con un solo aliento hasta la mediación, y de ésta hasta el final.

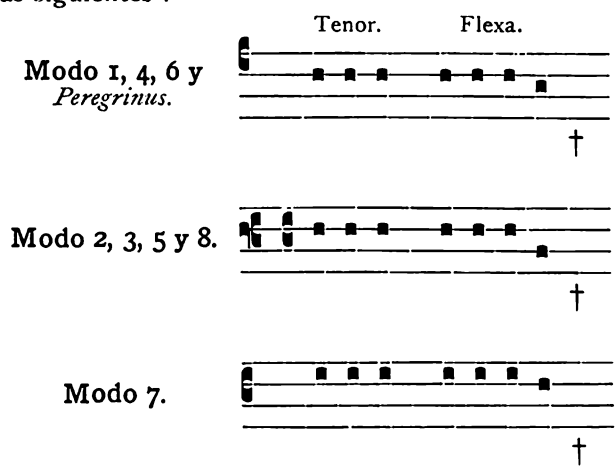
En llegando á las cadencias *se debe moderar ligeramente el movimiento*, de manera que puede considerarse que sobre el *tenor* se ha escrito « *recitando* » y sobre las cadencias « *cantando* ».

Flexa.

La flexa, indicada en los libros litúrgicos por una cruz (†), no es más que una excepción de la regla precedente.

En el *rito romano* solo indica que debe prolongarse algo la sílaba inmediata á ella; y en el *rito monástico*, que se debe deprimir tambien la voz (del latin *fléctere*) una segunda ó una tercera, según el modo del Salmo.

Son las siguientes :



El *rito romano* admite la flexa tanto en la primera distinción, como en la segunda; y el *monástico* sólo en la primera.

Pero así en uno como en otro, si acaso hay necesidad de tomar aliento, se debe practicar quitando del tiempo de la prolongación de la última nota, cuyo valor viene entonces reducido al de una nota ordinaria.

Biblioteca Nacional de España

D. — *Cadencias.*

Las cadencias las forman las notas ó grupos de notas que están al final de la primera y segunda parte del versículo [1].

Existen, por lo tanto, cadencias *medias* y *finales*. Las cadencias medias son nueve, una para cada modo; y las finales, veinte y seis, á saber :

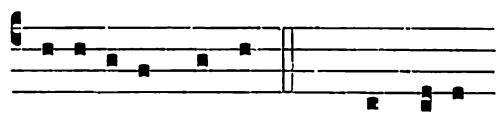
Del primer	modo	6
» segundo	»	1
» tercero	»	5
» cuarto	»	4
» quinto	»	1
» sexto	»	1
» séptimo	»	5
» octavo	»	2
» *peregrinus*	»	1

La elección del modo del salmo y aún de la cadencia final, en los modos que tienen varias finales se determina por la antífona que la precede; ya que ella y el salmo no forman más que una sola pieza musical, que termina y se completa con la repetición de la misma antífona después del *Gloria Patri* del salmo.

Por esto la antífona elige *aquella terminación* que más se aviene, dentro de un *modo determinado*, con su caracter, y, sobre todo, con la manera de comenzar la antífona, para que "*omnis modulatio psalmodiae rotundetur et terminetur, ut finis inveniat suum exordium*" (Instit. patrum). De lo contrario resultaria muchas veces difícil y áspero el paso del salmo á la antífona.

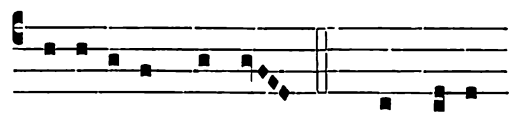
Asi por ejemplo :

Mal.



Saecu-ló-rum. Amen. *Ant.* Non po-test...

Bien.



Saecu-ló-rum. Amen. *Ant.* Non po-test...

[1] Téngase presente lo dicho en el *Tenor* sobre el movimiento de las cadencias.

Biblioteca Nacional de España

El *modo* y la *cadencia final* están indicados por una *cifra* y *una letra* al comienzo de la antífona.

He aquí el nombre, forma y significado de las letras :

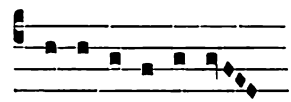
Mayúsculas :	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**
Minúsculas :	**a**	**b**	**c**	**d**	**e**	**f**	**g**
Modificadas :	à		ç		*E*		

Si la última nota de la terminación es la misma que la final del modo, se hace uso de las *letras mayúsculas;* pero si no es la misma, se emplean las *minúsculas.*

Cuando hay dos cadencias finales que terminan en la misma nota, entonces para diferenciarlas se emplea la misma letra, pero algo modificada.

Asi se verá que la **E** vertical, se cambia en *E* inclinada ó *itálica;* la **a** en à; la **c** en ç.

En el primer modo hay una particularidad, que consiste en señalar la terminación



por la **J**.

Además de la letra al principio de la antífona, se emplea al final de ella el *saeculorum. Amen* abreviado; *e u o u a e.*

ORIGEN DE LAS CADENCIAS SALMÓDICAS.

Todas las cadencias salmódicas han sido modeladas según los *tipos silábicos* siguientes : tipo *disilábico* ó *espondeo tónico*, **méis,** que ha dado origen á las cadencias musicales de un acento (´ ·)[1] ; *tipo tetrasilábico* ó *dispondeo*, **córde méo,** del que se derivan las cadencias de á dos acentos (´ · ´ ·)

Tenemos ya clasificadas las cadencias, asi *medias* como *finales*, en cadencias *de uno* y *de dos acentos.*

Estas *melodías tipos*, verdaderos moldes rítmicos á los cuales deben acomodarse las palabras durante todo el salmo, no varían nunca; y en una sola cosa ceden al texto ó distribución de las sílabas á saber : en poder sustituirse la forma espondáica (mé- ´ · is) por la dactílica (Do- ´ · · mi-nus).

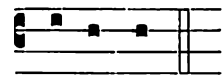
[1] El punto indica la silaba débil.

Biblioteca Nacional de España

ADVERTENCIA.

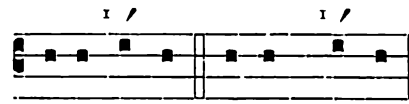
Como esta fijeza de las cadencias musicales podría suscitar dudas y dificultades al aplicarles la letra, recordemos, á más de lo dicho en el Cap. 1º de esta parte algunas reglas de *acentuación rítmica.*

Las *preposiciones* y *conjunciones*, que por lo regular carecen de acento tónico, reciben uno de *secundario* en la penúltima ó antepenúltima silaba, según las reglas generales de la prosodia latina, cuando corresponde á un tiempo fuerte del ritmo v. gr :



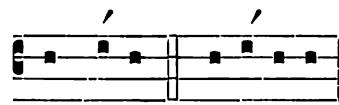
... sú-per te.

Los monosílabos son asimismo acentuados rítmicamente si corresponden á un tiempo fuerte.



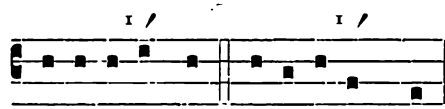
... me- us es tu ... pa-cem de te.

Las palabras hebreas si se encuentran al final de una cadencia son acentuadas *modo latino.*



... Dá-vid. ... Je-rú-sa-lem.

La última sílaba de un dáctilo recibe también un acento *secundario* cuando debe coincidir con un tiempo fuerte del ritmo.



vi-ví- fi-ca me. corrí-pi- as me.

[1] En la práctica acentúense estos casos con delicadeza.

Biblioteca Nacional de España

Dadas estas nociones preliminares, pasemos al estudio práctico de las cadencias.

Las *nueve mediaciones* y *veinte* y *seis* finales se dividen en dos claves :

Cadencias de un acento { 6 mediaciones. / 20 terminaciones.

Cadencias de dos acentos { 3 mediaciones. / 6 terminaciones.

Las de *un acento* son *todas las mediaciones* y *terminaciones de todos los modos*, excepto las del 1, 3 y 7, y del 5 y 7 respectivamente. Véanse los cuadros de las pgs. 102 y sgs.

Las de dos acentos son las *Mediaciones* del 1, 3 y 7, y las *Finales* del 5 y 7.

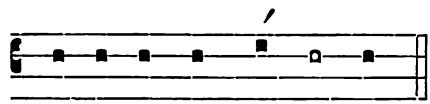
Véanse las tablas de las pags. 102 y sgs.

Sabido ya lo que son espondeos y dáctilos, y las sílabas que tónica ó ritmicamente traen acento primario ó secundario, demos una *regla única* para todas las cadencias.

Regla única para las cadencias de un acento (/ •).[1]

En la última nota fuerte debe coincidir la ultima sílaba acentuada (primaria ó secundariamente) del último espondeo ó dactilo.

Pongamos algunos ejemplos para aclarar más esta regla.



Dó-mi- no mé- o.
vivífi- ca me.
Dómine Dá- vid.
in me est.
lo- cú- tus sum.

Regla única para las cadencias de á dos acentos (/ • / •).[2]

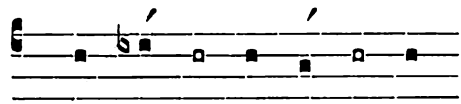
En las dos últimas notas fuertes deben coincidir las dos últimas silabas acentuadas (primaria ó secundariamente) de los dos últimos espondeos ó dáctilos.

[1] Esta regla vale tambien para todos los recitados, cuyas cadencias sean *de un acento.*

[2] Esta regla vale tambien para todos los recitados, cuyas cadencias sean *de dos acentos.*

Biblioteca Nacional de España

Como cuando un dáctilo sustituye á un espondeo hay una sílaba de más, ésta se colocará siempre al lado de la nota siguiente, menos cuando le sigue *una clivis*, que entonces se queda en mismo grado que la anterior.

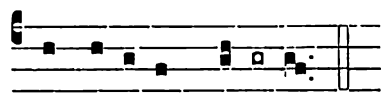


cór- de mé- o.
viví- fi- ca me.
Dó- mi- ne Dá- vid.
iniquitá- tis in mé est.
propter quod lo- cú- tus sum.

En la terminación en fa, (f) del primer modo hay una excepción de la última regla.

Al *la* del podatus le sigue una *clivis*, y por esta razón deberia colocarse la segunda sílaba del *dáctilo* al lado de la nota anterior; pero considerando á la segunda nota del podatus como una nota adorno, se colora la sílaba que sobra en el *sol*.

Ejemplo :

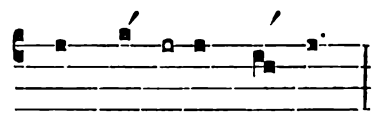


in saecu-lum saecu-li.

Regla especial para la mediación del tercer modo.

En la mediación de este modo, cuando un dáctilo viene á sustituir á un espondeo, entonces la segunda sílaba de aquel debe corresponder á la *clivis*, y la primera del dáctilo se aplica á un *do* suplementario, y en el que se carga el acento, por lo cual la *clivis* resulta enteramente débil.[1] Ejemplo :

Espondeo :

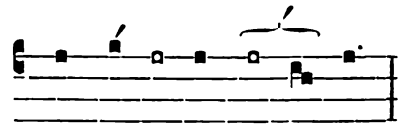


... Dó-mi-no mé- o : *

[1] Vide Paléographie Musicale, t. 3, p. 24.

Biblioteca Nacional de España

Dáctilo :



... pú- e- ri Dó-mi- num : *

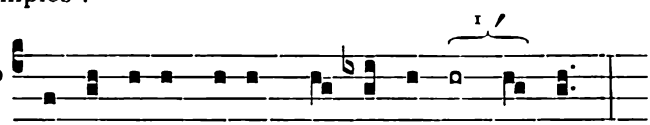
Regla para el canto solemne del *Magnificat* y *Benedictus.*

El *primero, segundo* y *octavo* modo admiten en los versículos del *Magnificat* y *Benedictus* una mediación especial llamada solemne, que puede usarse en las fiestas solemnes.

Las tres son cadencias de á un acento; y por lo tanto á cada nota ó grupo de nota que precede al acento debe aplicarse rigurosamente una sílaba, sin que se pueda intercalar ninguna de suplementaria, hasta despues del acento.

Ejemplos :

Modo I°



Et exsultá- vit spí- ri- tus mé- us :
Qui- a fé-cit mí-hi má-gna qui pó- tens est :

Modo 2° y 8°

Et exsultá- vit spí- ri- tus mé- us :
Qui- a fé-cit mí-hi má-gna qui pó-tens est :

Veamos ahora en particular lo propio de cada modo.

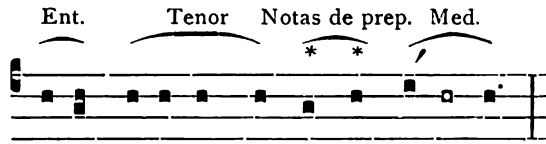
Primer Modo.

Entonación; dos sílabas; *mediación :* dos acentos; *final :* un acento, con dos notas de preparación.

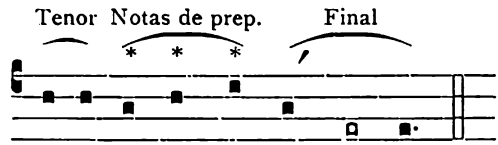
---

[1] Conforme á la misma regla que acabamos de dar para las cadencias dactílicas en la mediación del tercer modo.

Biblioteca Nacional de España



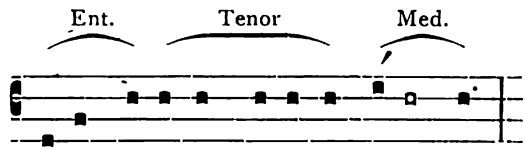
Dí-xit Dómi-nus Dó-mi- no mé- o : *
Pa- tri et Fí- li- o : *
ut pér-de- rent me : *



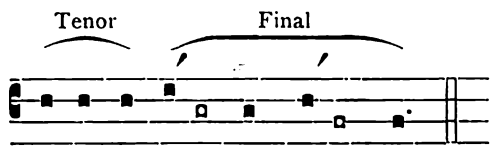
sé-de a déx-tris mé- is.
pé- dum tu- ó- rum.
au- tem as- súmpsit me.
vi- ví- fi- ca me.

Quinto Modo.

Entonación: tres sílabas; *mediación:* un acento; *final:* dos acentos.



Di-xit Dómi-nus Dómi-no mé- o : *
vi- ví-fi- ca me : *
Dá- vid : *
vi- vi-fi- cá-vit me : *

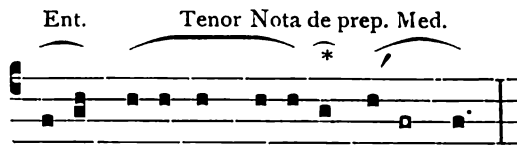


sé-de a déx- tris mé- is.
vi- ví- fi- ca me.
vi- vi- fi- cá-vit me.
Dó-mi- nus ex Sí- on.
tú- is Ie- rú-sa- lem.

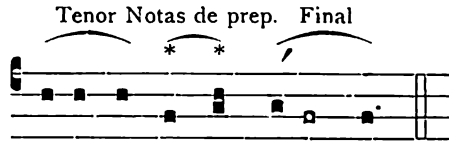
Biblioteca Nacional de España

Sexto Modo.

Entonación : dos sílabas; *mediación :* un acento, con una nota de preparación; *final,* un acento, con dos notas (una nota y un neuma) de preparación.



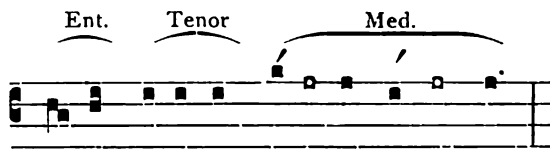
Dí-xit Dómi-nus Dómino mé- o : *
vi-ví-fi- ca me : *
Dómine Dá- vid : *
vi-vi-fi- cá-vit me : *



séde a déxtris mé- is.
vi- ví- fi- ca me.
vi- vi- fi- cá-vit me.

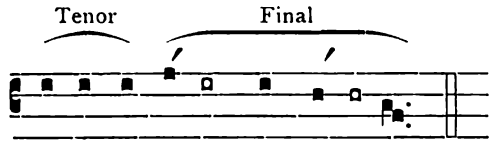
Séptimo Modo.

Entonación : dos sílabas; *mediación* y *final :* dos acentos, sin notas de preparación.



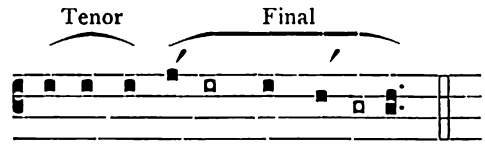
Dí-xit Dómi-nus Dómi-no mé- o : *
vi- ví- fi- ca me : *
vi- ví- fi- cá- vit me : *

Biblioteca Nacional de España



sé-de a déx- tris mé- is.
pé-dum tu- ó- rum.
sté- ri- lem in dó- mo.
tú- is Ie- rú-sa-lem.

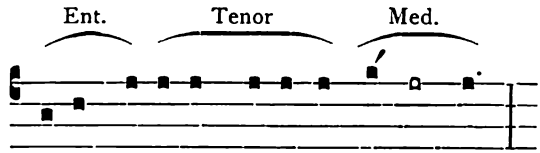
ó bien :



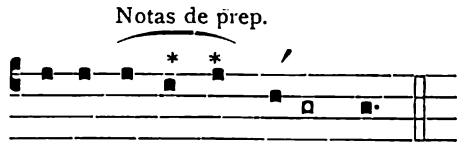
sé-de a déx- tris mé- is.
pé-dum tu- ó- rum.
sté- ri- lem in dó- mo.
tú- is Ie- rú-sa-lem.

Octavo Modo.

Entonación : tres sílabas; *mediación :* un acento; *final,* un acento, con dos notas de preparación.



Dí-xit Dómi-nus Dómi-no mé- o : *
Dómi- nus ex Sí- on : *
vi- ví- fi- ca me : *
vi- vi- fi- cá-vit me : *

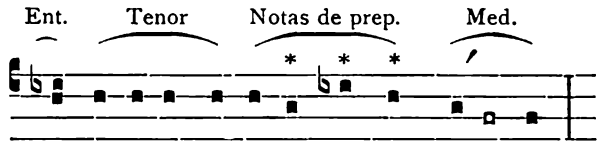


sé-de a déxtris mé- is.
vi- ví- fi- ca me.
vi- vi- fi- cá-vit me.

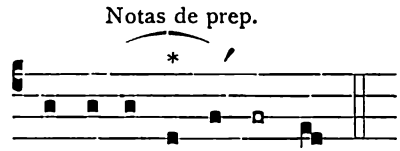
Biblioteca Nacional de España

Modo *Peregrinus.*

Entonación : dos sílabas; *mediación :* un acento, con tres notas de preparación; *final,* un acento, con una nota de preparación.



In é-xi-tu Isra- el de Æ- gý- pto : *
mó- ta est tér- ra : *
spe-ra-vé- runt in Dómi-no : *



de pó-pu- lo bárba- ro.
pro- téctor e- ó- rum est.

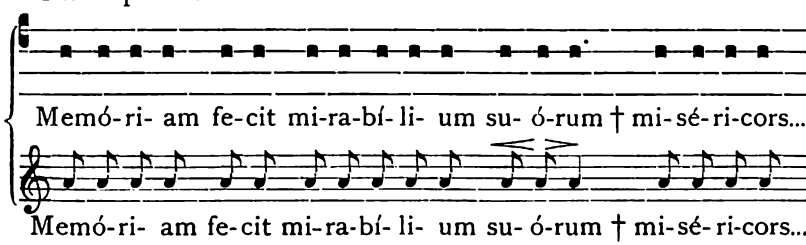
De las pausas.

Hay pausa en los salmos después de cada cadencia; y como puede haber tres clases de cadencias, síguese que hay también tres clases de pausas.

1º *Pausa de flexa.*

En esta pausa se duplica simplemente el valor de la nota anterior [1] y se prosigue adelante sin parar. Mas si se quiere respirar, esta aspiración débese restar del valor de la nota anterior que, por lo mismo, queda reducida á una nota ordinaria.

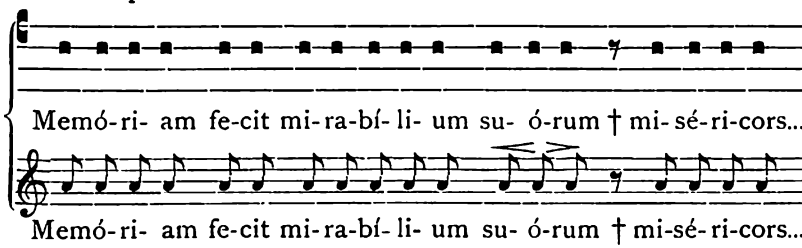
Sin respiración :



[1] En el rito monástico se baja además una segunda ó una tercera, según hemos visto en la pag. 109.

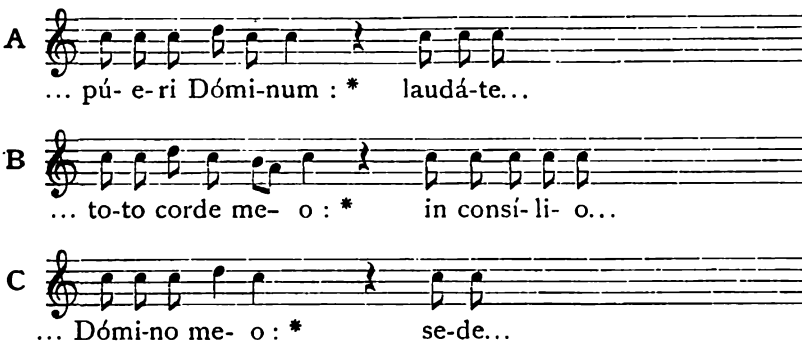
Biblioteca Nacional de España

Con respiración :

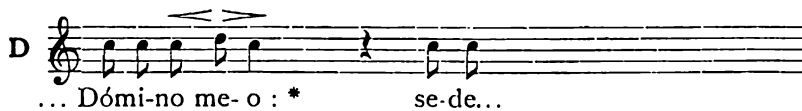


2º Pausa en la mediación.

En esta pausa se duplica la nota, ó las dos notas anteriores, y se suspende el canto por el tiempo en que mentalmente se puedan repetir sin precipitación cuatro notas según el movimiento que se lleve. [1]



ó bien :



« Cual de estas dos ultimas maneras, la **C** ó la **D** sea la preferible, dice el P. Mocquereau, no queremos precisarlo. La segunda tiene más gracia, y la primera más gravedad. » Así pues, dice el mismo Padre, cuando los salmos son cantados con alguna rapidez y en tono muy elevado, no siendo ya necesaria la prolongación del

[1] Estas podrán ser las cuatro últimas; ó, como otros practican, estas otras : *Ave Máter.*

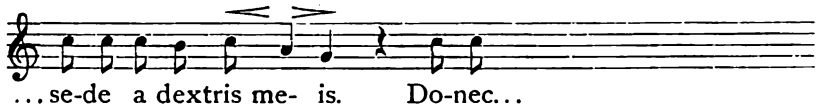
Biblioteca Nacional de España

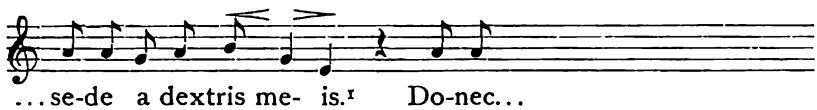
último acento, se puede cantar, y es práctica de gran número de coros, segun se halla escrito en **D**.

3° *Pausa entre los versículos y la repetición de la antífona.*

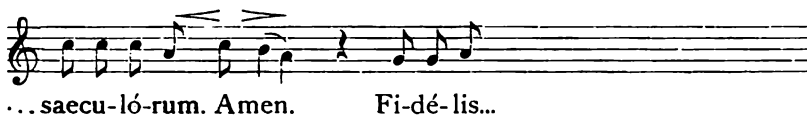
Esta pausa tiene la mitad exacta de duración del *asterisco* *; es decir, equivale á la duración de la última nota, sea un *dáctilo* ó un *espondeo.*

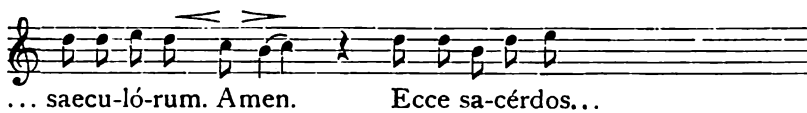
Para mejor precisar esta regla pondrémos tambien los ejemplos en notación musical moderna.



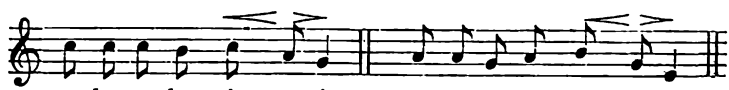


Entre el último versículo y la repetición de la antifona :





[1] Cuando los versículos terminan en un espondeo silábico, como *meis* en los dos ejemplos anteriores, pueden tambien cantarse como hemos dicho al tratar del ejemplo **D** en el asterisco. V. gr. :



Biblioteca Nacional de España

Movimiento en el canto de los salmos.

Ante todo se debe procurar que los salmos se canten en un tono bastante alto, pero no muy elevado, á fin de que la generalidad, sin cansarse y sin chillar, pueda tomar parte en ellos. Ordinariamente será el *lá* ó el *sí bemol* la *cuerda coral.*

El movimiento debe ser, con pocas excepciones, vivo y animado, mas sin precipitación; moderando ligeramente el movimiento al llegar á las cadencias.

En el *Magnificat*, *Benedictus* y *Nunc dimittis* se *puede* moderar algo el movimiento, conforme recomienda el Pontifical Romano.

Sobre todo se ha de procurar no echar la voz y cargarla sobre la última sílaba tanto en la *Flexa*, como en la *Mediación* y *Terminación*, pues esto arguye poca y atención y sumo descuido.

Por lo tanto desde el último acento se irá disminuyendo la voz sin acortar por ello el valor de la últíma sílaba.

I, por fin, cuídese en extremo de no empezar el un coro antes que el otro haya terminado.

ARTÍCULO II.

De los himnos.

Los *himnos* son composiciones en verso.

En lo tocante á la manera de cantarlos, como si bien hay que observar el *acento tónico* de la palabra, tiene, no obstante, el principal lugar el *acento métrico del* verso, de manera que en conflicto de los dos debe prevalecer el segundo, nos fijarémos por esto principalmente ahora en él.

El acento métrico puede ó no coincidir con una sílaba acentuada tónicamente.

Vamos pues á ver dónde se debe colocar el *acento métrico* en las diferentes clases de versos que se usan hoy día en la liturgia.

A. — *Iámbico dímetro.*

Este verso tiene dos acentos: uno de secundario en la *segunda* sílaba, y otro de primario en la *antepenúltima.*

Ejemplo:

Nunc sáncte nobis Spíritus,
Unúm Patri cum Fílio,
Dignáre promptus íngeri
Nostró refusus péctori.

Biblioteca Nacional de España

B. — *Iámbico trímetro.*

Tiene dos acentos : uno de secundario en la *cuarta* sílaba, y otro de primario sobre la *décima.*

Ejemplo :

Aurea lúce et decore róseo
Lux lucis ómne perfudisti saéculum :
Decorans cáelos inclyto martyrio
Hac sacra díe, quæ dat reis veniam.

C. — *Metro trocáico.*

Esta estrofa consta de seis versos, que se pueden reunir de dos en dos.

El *primero*, *tercero* y *quinto*, de ocho sílabas, tienen el acento secundario en la *tercera sílaba*, y el primario en la *séptima.*

El *segundo*, *cuarto* y *sexto*, son de siete sílabas, y tienen el acento secundario en la *primera* sílaba, y el primario en la *quinta.*

Ejemplo :

Pange língua gloriósi
Córporis mystérium,
Sanguinísque praetiósi,
Quém in mundi prætium
Fructus véntris generósi
Rex effudit géntium.

D. — *Estrofa sáfico-adónica.*

Esta estrofa se compone de tres versos de once sílabas, con cesura (corte) después de la quinta; y un pequeño verso de cinco sílabas al final.

Los versos de once sílabas (sáfico) tienen el acento secundario en la *cuarta*, y el primario en la *décima;* y el verso de cinco sílabas (adónico), tiene el acento secundario en la *primera* y el *primario* en la cuarta.

Biblioteca Nacional de España

Ejemplo :

Ut queant láxis' resonare fíbris
Mira gestórum' famuli tuórum,
Solve pollúti' labii reátum,
Sáncte Joánnes.

E. — *Estrofa asclepíada glycónica.*

Se compone de cuatro versos.

Los tres primeros son de doce sílabas, con cesura despues de la sexta, y tienen el acento secundario en la 3ª y 7ª y el primario en la 10ª.

El último, de ocho sílabas, tiene el acento secundario sobre la 3ª y el primario en la 6ª.

Ejemplo :

Sanctorúm meritis' ínclyta gáudia
Pangamús socii,' géstaque fórtia :
Nam gliscít animus' prómere cántibus
Victorúm genus óptimum.

Otras clases hay que son de uso menos frecuente.

En cuanto al «Ave maris stella», el acento primario está en la 5ª sílaba, y el secundario, en la 3ª.

Ejemplo :

Ave máris stélla,
Dei máter álma,
Atque sémper vírgo,
Felix cáeli pórta.

El «Stabat Mater», tiene el acento secundario sobre la 3ª sílaba, y el primario sobre la 7ª en los de ocho sílabas; y en los de siete, el secundario sobre la 1ª y el primario en la 5ª.

Ejemplo :

Stabat máter dolorósa
Juxta crúcem lacrymósa,
Dúm pendebat Fílius.

Biblioteca Nacional de España

Modo de cantar los himnos.

En general los himnos deben cantarse con un *movimiento moderado.*

Los de 6, 7 y 8 sílabas, cuando la melodía es casi silábicá ó enteramente tal, suelen juntarse de dos en dos, con una pequeña *mora vocis* al final del primero y tercero, y con pausa de respiración despues del segundo.

En estos himnos casi ó enteramente silábicos el cuidado principal se ha de poner en el acento métrico, y, sobre todo, en el *primario.*

Cuando la melodía es puramente neumática, entonces predonima el acento tónico, y se debe cantar según las reglas que hemos dado en su lugar al hablar de la práctica del canto.

En los de 10 y 12 sílabas se debe marcar la cesura con ó sin respiración; haciendo además una pequeña pausa al final del primer verso, y más grande despues del segundo.

Cuando en los versos que tienen cesura, le precede á ésta en el canto un *podatus* ó una *clivis*, no se debe retardar el movimiento ni parar.

El canto de los himnos requiere siempre mucha simetría y no poca delicadeza, para que se deje percibir el efecto de la armoniosa distribución de los acentos métricos.

Todo el primer versículo, si no pasa de ocho sílabas, debe ser entonado siempre por un solo cantor; y si pasa de ocho sílabas, solamente hasta la cesura.

CAPÍTULO QUINTO.

Consejos Prácticos.

A.

Altura ó elevación de la voz con que se ha de cantar.

El canto no debe ser ni demasiada bajo, ni demasiado alto.

Se debe atender á la tesitura de las voces, ó mejor, se ha tomar aquel punto al que, sin esforzarse mucho, puedan llegar la mayoría de las voces de que se dispone.

Ordinariamente será la dominante el *lá; si bemol; si natural;* y, aun á veces, el *do natural.*

Biblioteca Nacional de España

B.

Movimiento en el canto.

No se debe ir ni demasiado aprisa, lo cual podría argüir poca reverencia hacia el Señor á quien se alaba; ni demasiado despacio, cosa que fastidiaría á los oyentes, y truncaría el sentido del texto y de la melodía. En general hay que tener en cuenta el carácter de la pieza que se ha de cantar.

Hay piezas, sin embargo, ó partes de algunas piezas, en que conviene modificar algo el movimiento general.

Se han de cantar *con movimiento bastante vivo*, pero no precipitado, los *recitados propiamente dichos*, los *Salmos* [1], el *versículo del Introito*, y *Gloria Patri* del mismo (pero modificando ligeramente el movimiento al llegar á las cadencias, sobre todo en la del final del versículo), los *Tractos*, *Graduales*, *Responsorios de Maitines* y la *Alleluia* de la Misa.

El « *Gloria in excelsis* » y « *Communio* » tambien con movimiento vivo, pero no tanto como el de los piezas que acabamos de numerar.

Al *Credo* (excepto todo el « *Et incarnatus est* » hasta « *Crucifixus* » exclusive, que se ha de cantar algo más despacio) le conviene un movimiento animado, pero no tanto como el del *Gloria*.

Al *Introito*, *Kyrie* y *Ofertorio*, se han de cantar con aire moderado.

En los Canticos *Magnificat*, *Benedictus*, y *Nunc dimittis*, el movimiento puede ser no tan vivo como el de los Salmos.

El *Sanctus* y *Agnus* se han de cantar con movimiento bastante pausado.

No abstante, aun dada esta clasificación del movimiento, puede haber más y menos segun el carácter de la melodía.

C.

Intensidad de la voz.

En lo tocante á este punto hemos de hablar bien claro, y separarnos enteramente de toda afectación, así por exceso, como por defecto.

Es afectación cantar con voz tan apagada y muelle que parezca

[1] Téngase, no obstante, presente lo dicho en el Capítulo Cuarto de esta parte, letra *C*, sobre el movimiento del *Tenor* y el de las *Cadencias*.

Biblioteca Nacional de España

como si se practicara por fuerza y de mal grado el « Opus Dei »; como llama San Benito [1] al oficio Divino.

Sin embargo tambien se peca por exceso; y así resulta de efecto poco agradable y menos decente en la Casa del Señor, el cantar á gritos desaforados.

La naturalidad, que es el supremo modelo de lo bello, y que tan á la vista han tenido siempre los PP. de Solesmes, cuyas doctrinas exponemos, ha de regir en todo momento la práctica del canto gregoriano.

La voz debe ser, pues, natural, evitando los extremos viciosos; [2] y procurando, cuando son varios los que cantan simultáneamente, que no se distingan las voces unas de otras, sino que formen un solo conjunto, es decir, una sola voz, así como una es la melodía que todos ejecutan.

¿Pero la voz debe conservar siempre y en todas las notas la misma intensidad? — No. Porque, ¿qué música ó qué arte sería ése, sin claros, ni oscuros y con una monotonía eterna?

Hay, pues, unas notas más fuertes que otras, como cualquiera puede comprender.

Respecto á la intensidad de las notas, ó de los neumas consideradas en abstracto, diré que de sí no son ni fuertes, ni débiles; todo depende absolutamente de la sílaba á que se apliquen, ó del lugar que ocupen en la melodía.

Por lo tanto, ya lo hemos dicho, si corresponden á sílaba acentuada, será la nota fuerte; si á sílaba débil, será débil.

Además las últimas notas, sobre todo las que se hallan inmediatamente antes de las pausas más importantes, serán más débiles que las anteriores; y por esto se ha de procurar que vayan terminando en *minuendo*, á fin de hacer agradable la pausa, y no parezca, como quien descuidado ó distraído choca contra ella, ó se vé interrumpido en su marcha por un obstáculo imprevisto.

Respecto á los acentos de la melodía, recuérdese todo lo dicho al tratar del *lazo dinámico* en el Capítulo Segundo de esta Segunda Parte; y tambien lo que hemos dicho en el Capítulo Tercero de la misma, al tratar de la primera nota de los grupos ó neumas.

Para señalar con más precisión este punto de la intensidad, téngase presente que puede haber acentos de *Primer Orden*, ó sea el acento primario de toda una frase ó una melodía; de *Segundo Orden*, los primarios de los incisos y miembros; y de *Tercer Orden*, las notas simples y primeras de neuma que correspondan á sílaba acentuada, y el *punctum quadratum* que traiga *episema* y corresponda a sílaba acentuada; de *Cuarto Orden* ó sea las subdivisiones rítmicas

[1] Santa Regla, Cap. XLVII.
[2] Y teniendo presente las condiciones del local.

Biblioteca Nacional de España

de los neumas más largos, y la primera nota de un neuma que venga después de otro grupo perteneciente á la misma sílaba acentuada.

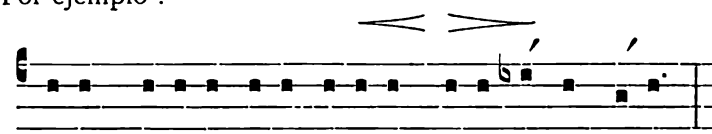
Por lo tanto, todas las demas notas, aunque tengan *ictus rítmico* (como son las primeras de neuma ó acompañadas del *episema*) no deben ser acentuadas; y aun este *ictus ritmico* (thésis) será más ó menos perceptible, *ó enteramente suave é insensible*, segun su importancia.

Para estos *ictus ritmicos* podemos establecer dos órdenes. *Primer Orden*, ó sea la primera nota de los neumas, y el *punctum quadratum con episema*, pertenecientes á silaba no acentuada; y *Segundo Orden*, que serán las subdivisiones rítmicas de los neumas más largos, y primera nota de los neumas que vienen despues de otro grupo pertenecientes á la misma sílaba no acentuada.

Por lo tanto procúrese suavizar la voz en todas las notas y neumas que no correspondan á sílaba acentuada.

Adviértase además, que, así en los Salmos como en otras piezas (excepto los himnos silábicos) cuando hay un acento secundario en la última sílaba de una palabra, v. gr. la sílaba *nus* de Dóminus, se procure marcar con más energía, aunque sin exageración, el acento primario.

Por ejemplo :



Virgam virtú-tis tu-ae emittet Dómi-nus ex Si- on : *

En los Salmos principalmente se debe tener mucho cuidado en no acentuar ni alargar inmoderadamente la última sílaba "*ultima syllaba non turpiter caudetur*", como decían los antiguos.

Por fin hay piezas que conviene cantarlas con voz más suave, pero sin afectación. Tales son el *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus*, y tambien algun tanto, como algunos dicen, el " Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex María Vírgine : Et homo factus est ", del *Credo*.

D.

Expresión en el Canto.

Hemos dicho ya que la naturalidad ha de presidir siempre á la práctica del canto gregoriano, y recuérdese á este efecto lo dicho al tratar del *lazo dinámico* en el *Capítulo Segundo* de esta Parte.

Biblioteca Nacional de España

Mas ¿será natural el canto cuando se presenta, sino desaliñado, á lo menos desprovisto de buen gusto y elegancia?

Invocar para ello la naturaleza, es hacerle la mayor injuria imaginable. La naturaleza, sí, pero acompañada del «arte y la piedad» como dice el sabio P. Mocquereau, son las que han de dar al canto una expresión enteramente espiritual, digna y adecuada á la Casa del Señor.

Para esto, dicho se está, lo primero de todo es necesario comprender el sentido del texto, y compenetrarse de los sentimientos que dominan en él. Así el arte ayudará á la devoción, y la devoción perfeccionará el arte; no por cierto un arte teatral y mundano, sino consagrado por la Iglesia para cantar las alabanzas del Altísimo, cual es el canto gregoriano.

En este canto se encuentran muy á menudo repeticiones de algunos pensamientos melódicos que, á modo de ecos, hacen fijar más en ellos nuestra atención, y dan al canto un colorido muy especial y una fuerza muy penetrante. Filosofando, pues, estos pensamientos, dicen algunos autores que no estaría del todo fuera de lugar, practicándalo empero sin afectación y con mesura, el cantar la repetición [1] con voz algo más suave y un *poquito* (insignificantemente) *más despacio.*

E.

Consejos á los Directores del Coro.

Es, sin duda alguna, muy conveniente, sobre todo para los principiantes que el director les acompañe á veces con algunos gestos facilitándoles la ejecución de ciertos pasajes, principalmente en la interpretación del ritmo.

Mas para que estos gestos no resulten, á más de inútiles, ridículos y sin razón de ser, vamos á dar aquí algunas reglas que creemos han de ser provechosas, como por experiencia lo hemos podido comprobar.

Ante todo el Director debe saber muy bien tres cosas: 1ª el movimiento general que conviene á la pieza que se ha de cantar; 2ª todas el *ársis* y la *thésis* de los ritmos elementales; y 3ª dónde se deben colocar el acento *primario* y los *secundarios* de toda la frase.

En cuanto *á la primera* véase lo dicho en la letra B de este capítulo. Indicará él al que entona el movimiento que se debe imprimir á la melodía; y procurará con algun gesto visible de la

[1] Como ejemplo véase el último trozo del Ofertorio «Recordare» que proponemos en la Tercera Parte.

Biblioteca Nacional de España

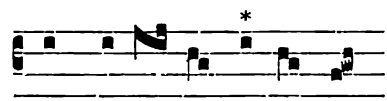
mano detener la precipitación ó acelerar el movimiento, segun crea necesario. Para lo primero podrá hacer como cuando queremos indicar á alguno con la mano que modere el paso precipitado, y para lo segundo, como quien hace señal á otro para que vaya algo más aprisa.

Para la *segunda advertencia*, ó sea el conocimiento del *ársis* y de la *thésis* de los ritmos elementales, téngase muy presente todo lo dicho en los artículos 2º y 3º del Capítulo Segundo de esta Parte.

El *ársis* se indica con la elevación de la mano, y la *thésis*, bajándola. Sin embargo no será tampoco necesario marcarlas todas, sino aquellas en que se ofrece alguna dificultad, y sobre todo las últimas inmediatas á las pausas, para proseguir con el gesto de la mano indicando el tiempo que se ha de dar á la pausa, y continuar despues las primeras notas del miembro ó frase siguiente, teniendo en cuenta para esto lo dicho en el Capítulo Tercero de esta Parte al tratar del valor de las pausas, y conforme señalamos prácticamente en la Tercera Parte, en los ejemplos transcritos en notación musical moderna.

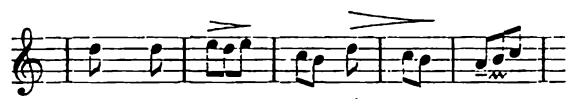
Uno de los casos en que más conviene indicar el *ársis* y la *thésis* de los ritmos elementales, es cuando la sílaba acentuada tiene una sola nota y las otras tienen varias.

Ejemplo :



et pro-te- ctor nó-ster est,

que reducido á compás, para que se vea más prácticamente el gesto de la mano, lo escribirémos así :



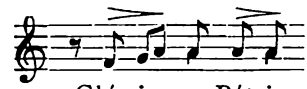
et pro- te- ctor nó- ster est

bajando la mano en las primeras parte de cada compás y distribuyendo su colocación en las otras partes segun lo exija el ritmo libre, como lo es el del canto gregoriano.

De manera que, en la práctica, la primera nota de los neumas debe coincidir con la *thésis*, ó descensión de la mano. Este es uno de los principios más fundamentales del ritmo gregoriano. En cambio el acento latino, puede, por varias causas, no corresponder al *ársis* y colocarse en la *thésis*.

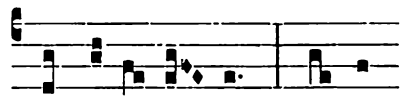
Biblioteca Nacional de España

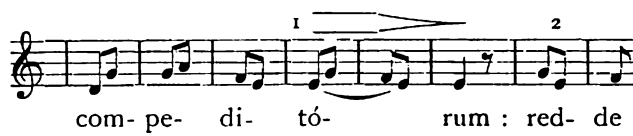
Cuando una melodía no comienza por el *ictus* ó *thésis*, v. gr.

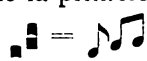


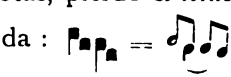
entonces el Director hará muy bien si marca la parte callada, tal como se indica en el ejemplo, con un *golpecito* de la mano, y comenzando, por lo tanto, el canto en la elevación de la mano.

Este mismo movimiento de la mano lo practicará en la pausa mayor y entre la de los dos coros, si la frase siguiente empieza por el *ársis*, como en el ejemplo anterior; y si la frase siguiente empieza por la *thésis*, comprendiéndo la parte callada en el ritmo anterior.





En el *sálicus* la primera nota se coloca en el *ársis* y la segunda en la *thésis* : 

En el *pressus*, la *thésis* está siempre en la primera nota que lo forma; y por lo tanto, si son dos neumas que se juntan para formar *pressus* y el primero solo tiene dos notas, pierde el *ictus* de la primera nota y lo traslada á la segunda : 

Respecto al *tercer punto*, ó sea respecto al acento primario de la frase y á los secundarios (ó sea el primario en los miembros), los podrá marcar dando un poco más de amplitud y energía al gesto, segun la importancia de aquel.

Respecto al signo que mejor pueda convenir para indicar el refuerzo del sonido, ó por el contrario, que se debe suavizar, algo fácilmente se le ocurrirá, y por esto juzgamos ocioso señalarlo.

---

[1] Pequeño retardo de la voz.
[2] Vuelta al tiempo anterior.

Biblioteca Nacional de España

Lo que debe procurar es no hacer nunca gestos que perjudiquen al ritmo é induzcan á que resulte un canto picado; ó bien que no hayan de servir para nada, como son los que cada uno ejecuta para su gobierno sin que los demás deban sacar ningun provecho de ellos. [1]

F.

Reglas litúrgicas y modo de alternar.

No se debe suprimir nunca nada por entero, ni tampoco dejarlo en parte, á no ser, que las rúbricas consientan en aquel caso suplir algunos versículos con el órgano, pero con tal que sean recitados estos en el coro en voz alta.

Por lo tanto no se debe suprimir el Ofertorio, y si acaso se quiere cantar algun motete (con texto empero aprobado por la Iglesia) ha de ser despues de *cantado* el Ofertorio del día. Así lo prescribe el Papa Pio X en el parráfo III, nº 8º de su *Motu Proprio.* [2]

En consecuencia se pueden alternar con el Organo, pero recitando en voz alta la parte que se supla, los *Salmos* é *Himnos*, los *Kyries*, *Gloria*, (el *Credo* no) *Sanctus*, *Agnus*, y algunos otros.

El *Graduale* y *Alleluia*, como comunmente se consideran como una sola pieza litúrgica, se pueden suplir, segun mi parecer, en parte, ó sea el *Graduale.*

Mas en todos estos casos en que se suple algo parece que sería muy conveniente que el órgano ó armonium *se limitase á acompañar suavemente* lo que por dos, tres ó más cantores se recitare en la nota tónica del modo á que pertenece aquella pieza.

Todas las piezas deben ser entonadas hasta la estrellita por un solo cantor.

El *Sanctus* se podrá ejecutar del modo siguiente : *Primer Sanctus*, un solo cantor, 2º y 3º con " *Dóminus Déus Sabaoth*, todos; *Pléni sunt caeli et térra glória tua*, semitonado; *Hosanna in excélsis*, cantado; *Benedictus*, esta palabra, por un cantor, y lo restante, por todos.

En los *Agnus*, se cantarán el 1º y 3º, y se semitonará el 2º. A cada *Agnus* comenzará el cantor hasta la palabra *qui.*

Siempre que se alterne con el órgano es conveniente que se canten los primeros versículos y los últimos, aunque á estos no les correspondiera por su orden.

En las piezas más dificiles, como *Tractos*, *Graduales*, *Alleluias*, *Ofertorios* y algunos *Introitos*, será bueno escoger los cantores más instruidos.

---

[1] Véase la adición sobre este artículo al fin del libro.

[2] Véase la Edición típica del Ceremonial de Obispos, nº 58, en que se prescribe lo mismo, y los comentarios de Solans en la " Misa Pontifical ", edición pe 1901, pg. 61.

Biblioteca Nacional de España

Si se quiere cantarlo todo seguido sin dejar nada, como es preferible, entonces los Kyries se cantarán así : El 1º, hasta la estrellita, un cantor; y de allí hasta el fin, unos cuantos más instruidos, á cuya sección se dá el nombre de *Scola;* el 2º, el Coro, y así alternando, hasta la última estrellita, á cuyo signo entra todo el Coro. Si el ultimo *Kyrie* tuviere varias estrellitas, se canta así : hasta la primera, un solo cantor; allí entra la *Scola*, y á las dos estrellitas, todo el Coro junto. — Al *Gloria*, el " *Et in terra* " ... Scola; *Laudamus*, Coro; y así alternando; al *Amen*, todos. El Credo, " Patrem, etc..., *Scola;* Et in unum Dóminum, etc... Coro, y así alternando.

Al *Sanctus*, el 1º un solo cantor, y todo lo demás todos sin alternar con la *Scola. Benedictus*, esta palabra, un cantor, y lo demás, todos. Al *Agnus Dei*, el cantor cantará las tres veces " Agnus Dei ", y todo el Coro proseguirá *qui tollis* etc...

Si se acompaña el canto, el organista procurará que sea el acompañamiento sobrio, no cubriendo y apagando el canto, sino sosteniéndole.

El acompañamiento ha de seguir siempre la tonalidad gregoriana y acomodarse á su ritmo ; para esto último procurará que los cambios de acorde se hagan en las *thésis* de los ritmos elementales.

El estilo debe ser ligado, evitando tambien el dar á cada nota un acorde especial, pues esto favorecería el *martilleo* del canto; y suavizará el sonido en las notas no acentuadas.

¿Es mejor cantar sin acompañamiento? — Es evidente que el canto gregoriano se formó sin el auxilio del acompañamiento, y que como melodía perfecta se basta á sí mismo. No falta quien por este motivo rechaze todo acompañamiento; mas no está tampoco reñido, si se sujeta á las reglas que acabamos de dar, el sostener el canto con un modesto acompañamiento. En los ensayos, sin embargo, hasta que se conozca bien la melodía y se la sepa cantar con el aire y expresión que le conviene, no se le juntará el armonio, para que no se acostumbren á dejarse guiar por él.

¿Convendrá acompañar siempre el canto? Segun mi parecer, nó. Preferiría que se acompañasen solamente las piezas destinadas de un modo especial á que el pueblo tome parte en ellas; como son los Salmos, *Kyries*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*, y los *himnos;* y aun si se quiere los *Amen*, *Et cum spiritu tuo*, etc... de la Misa, los cuales, (dicho sea de paso), convendría que siempre fuesen en canto gregoriano, aun cuando los *Kyries* y restante de la Misa se ejecuten en canto figurado.

Biblioteca Nacional de España

PARTE TERCERA.

PRÁCTICA DEL CANTO GREGORIANO.

INTRODUCCIÓN.

El fin y objeto de esta tercera parte es recoger el fruto de la simiente que en el decurso de la obra se ha esparcido.

Para que, pues, esta parte no resulte como un mero apéndice ó colección de adorno con que abultar la obra, vamos á dar aquí algunas sencillas instrucciones con que ayudar al maestro, aparte de lo que su inteligencia le dicte, á fin de que pueda sacar con la práctica el fruto que se pretende del estudio ordenado que se ha seguido en este Método.

Ante todo advertimos que se vaya paso á paso en el ejercicio de las melodías que ofrecemos á continuación, ya que también adrede no hemos puesto en la primera parte ninguna lección de canto con *letra*, á fin de, que no pareciese, y asi sería en realidad, que hacemos cantar sin haber dado las reglas que son propias de la segunda parte. No se pase, pues, al estudio de las melodías más complicadas, como son los Introitos, *Alleluias* ó *Tractos*, sin saber ejecutar con cierta perfección las antífonas.

Antes de cantar una melodía cualquiera (y esto lo advertimos no solo para las melodías que se siguen, sino siempre que se deba cantar) se ha de estudiar primero el texto.

Para ello el maestro preguntará sobre la cualidad de cada una de las sílabas, aplicando para ello cuanto dijimos en el cap. I de la 2ª Parte.

Hecho esto enseñará de viva voz á los discípulos el modo de recitar el texto con naturalidad, pero con gracia y sin dejadez; y luego hará que todos, juntos y por separado, lo reciten en voz alta é igual, notando los defectos que se cometan.

En cuanto á la melodía, preguntará primero por el nombre de la clave, el de los intérvalos, por el nombre de las notas ó neumas y su valor con relación á la sílaba á que se apliquen ó al lugar que ocupen en la melodía; preguntará tambien sobre el modo y la escala de éste, etc.... Luego hará solfearla uno á uno y todos juntos, dando ya á las notas el valor correspondiente.

Biblioteca Nacional de España

Hecho esto volverán á recitar todos juntos el texto, é inmediatamente lo cantarán,[1] sin dejar pasar ya desde un principio ninguna falta.

Así que advierta alguna debe corregirla escrupulosamente, pero siempre con prudencia, porque muchas veces el modo de corregir las faltas aturde y desamina aun á los discípulos de más buena voluntad.

El estudio de la melodía, sobre todo si esta es algo larga, se ha de tomar por partes.

Cuando ya la tengan bastante sabida hará que cada uno, por orden, la cante toda ó en parte, corrigiendo y anotando despues el del lado las faltas que el primero haya cometido; y así hasta que lo hayan hecho todos.

Despues la volverán á cantar todos juntos; y aun, podrá hacer que á una señal dada callen todos, y continúen sin parar uno ó dos solamente de los que él señalare.

Así se hace el estudio más variado y muchísimo más provechoso.

A este modo puede el maestro intercalar otros procedimientos que le parecieren útiles ó convenientes.

Despues de todo cuando ya los discípulos hayan penetrado algo el sentido de la melodía, debe el maestro explicarla punto por punto, haciendo ver el por qué de todo, ó de otros casos análogos demostrando los lazos de unión, etc que en ella existan.

Por fin, todos juntos la volverán á cantar por entero.

En cuanto á lo contenido en esta Parte debo advertir que he escogido algunos ejemplos que mejor me han parecído para facilitar la entrada en el conocimiento de los modos, del ritmo gregoriano y sus diferentes formas melódicas, desde las más sencillas hasta las más complejas.

He añadido algunos Salmos y Cánticos para hacer con ellos ejercicios de todos los modos, á fin de acostumbrarse con la diferente distribución de las sílabas en los varios modos y terminaciones que hemos dado y cuyas reglas hemos explicado en el Capítulo Cuarto de la Segunda Parte. Estos mismos Salmos pueden tambien, á elección y segun pareciere, cantarse con las antífonas que proponemos, para ejercitarse en el paso de la terminación á la antífona ó viceversa.

La traducción de los ejemplos gregorianos en notación musical moderna la presentamos como una especie de explicación á los

[1] En los ensayos hágase á media voz, para que se perciban todos las faltas que se puedan cometer.

Biblioteca Nacional de España

más entendidos en conocimientos musicales, y aun á todos en general para que vean mejor determinados todas las *ársis* y *thésis* de los ritmos elementales, la conexión de las partes y la distribución de la intensidad ó sea el desarrollo del *lazo dinámico.*

Para esto último hemos señalado el acento principal de la frase ó de la melodía con un acento agudo grande (´); y los secundarios, pero primarios en sus respectivos miembros ó incisos, con otro acento agudo algo más pequeño (´).

Advertimos que en estos acentos, aunque no siempre se halle escrito el signo < > se sobreentiende ya, pues el acento no debe ser nunca seco y picado, sino preparado convenientemente, y seguido de un *minuendo gradual.*

En cuanto á las notas musicales, debo advertir que, á semejanza de los PP. de Solesmes, si bien propongo los signos usuales de la música moderna, no obstante, ordinariamente en su colocación y yuxtaposición me he acercado cuanto he podido á la distribución de los neumas gregorianos.

Aunque todos los ejemplos están escritos en clave de sol y en la misma escala diatónica que el canto gregoriano, esto no indica que, por ejemplo, una melodia de 5º ó 8º Modo se hayar de cantar una quinta más alta que otra de 2º Modo. Ya se sabe que el canto gregoriano no está escrito, como la música moderna ú orgánica, á la altura del sonido, sino que es independiente de él, y que, una misma pieza puede, segun los casos, cantarse más ó menos alta; así en unas vísperas, por ejemplo, deben seguir todos los modos, aunque se acompañe con órgano, lo que se llama *cuerda coral*, ó sea, una misma altura ó elevación de la escala para todas las dominantes; de manera. que el *fa* del segundo modo venga á igualar al *la* del primero; el *do* del tercero al *fa* del segundo, etc...

En estas traducciones las *thesis* de los ritmos elementales están representadas por el grupo de notas ♫, por el episema ♪, y por la nota de doble valor 𝅗𝅥; pero estas *thésis* no serán siempre fuertes; lo serán segun los casos conforme hemos dicho al tratar del valor de las notas y neumas.

Las líneas divisorias no tienen en estas traducciones ningun valor, porque en los incisos y miembros la nota anterior ya está duplicada, y en los períodos ó frases, á más del retardo de la voz ya hemos marcado el silencio con la parte de espera, ó sea una nota 𝄾, que equivale á una corchea en el movimiento retardado. Son pues meramente para indicar donde acaban los incisos, los miembros y las frases.

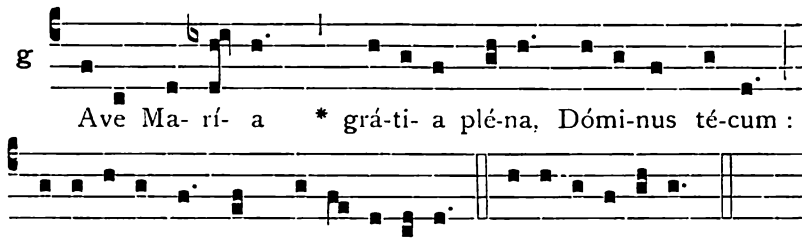
En los matices referentes al movimiento seguimos la terminología latina como más adecuada á la música litúrgica.

Biblioteca Nacional de España

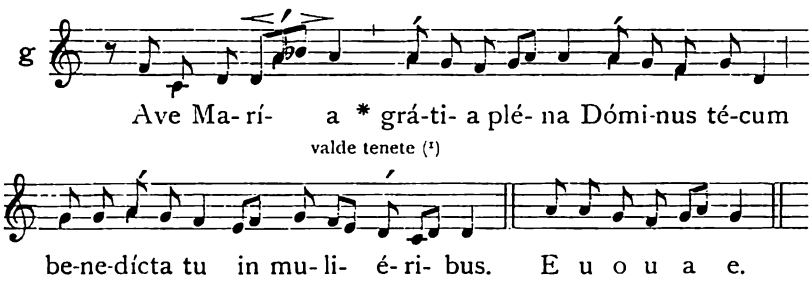
A

COLECCIÓN DE ANTÍFONAS.

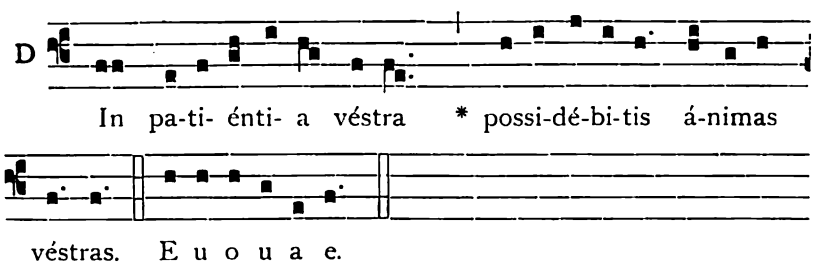
Primer Modo.



Traducción aproximada.

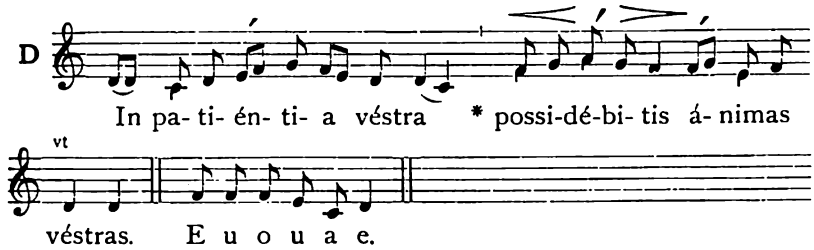


Segundo Modo.

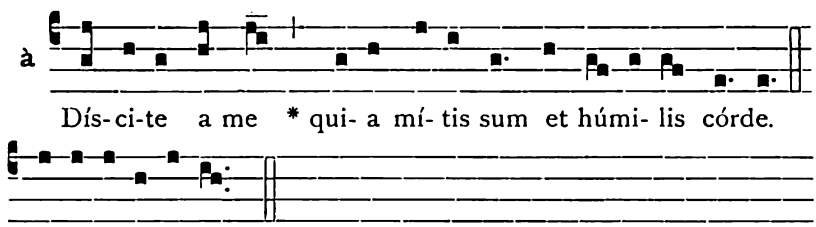


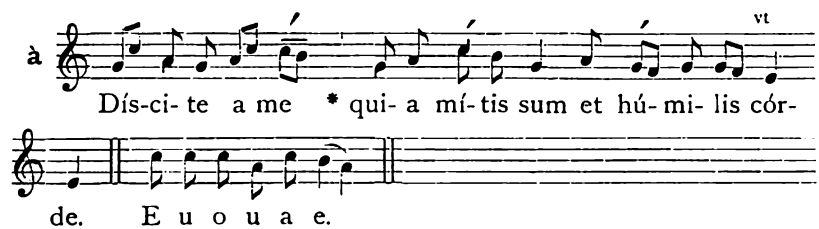
[1] Retardo marcado de la voz desde la nota á que corresponde el *tenete*. En adelante la usarémos abreviadamente en esta forma *v. t.*

Biblioteca Nacional de España

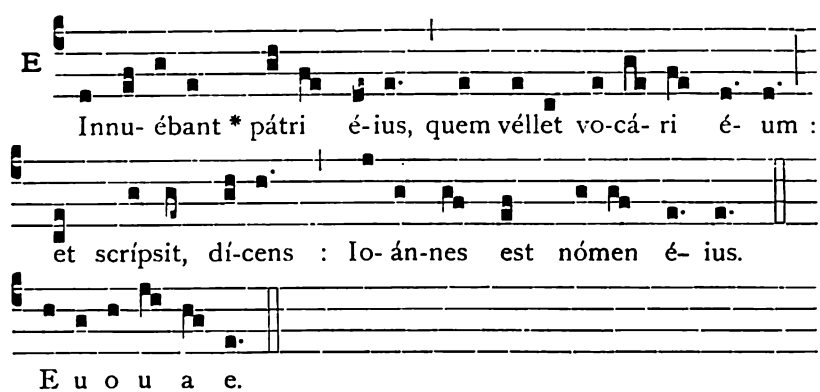


Tercer Modo.

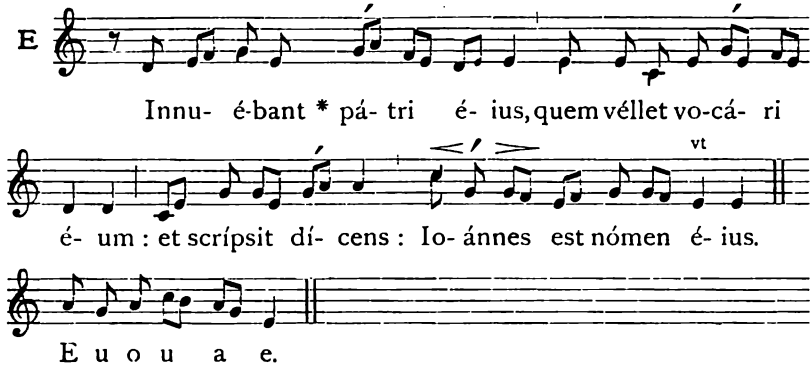




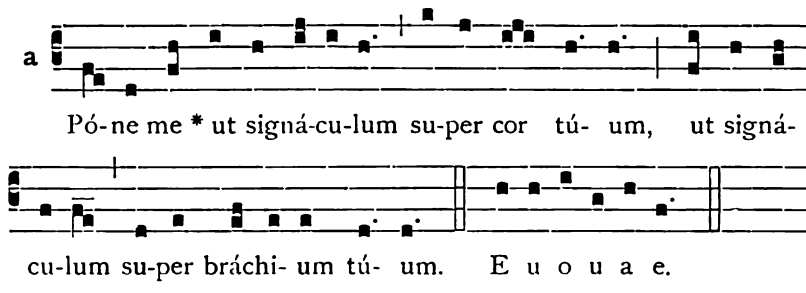
Cuarto Modo.

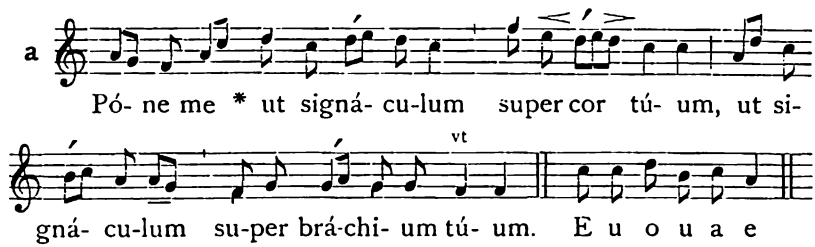


Biblioteca Nacional de España

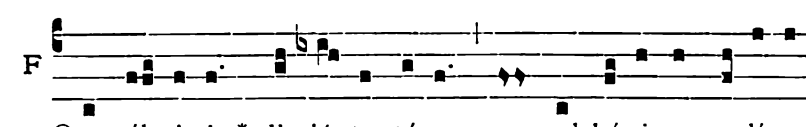


Quinto Modo.

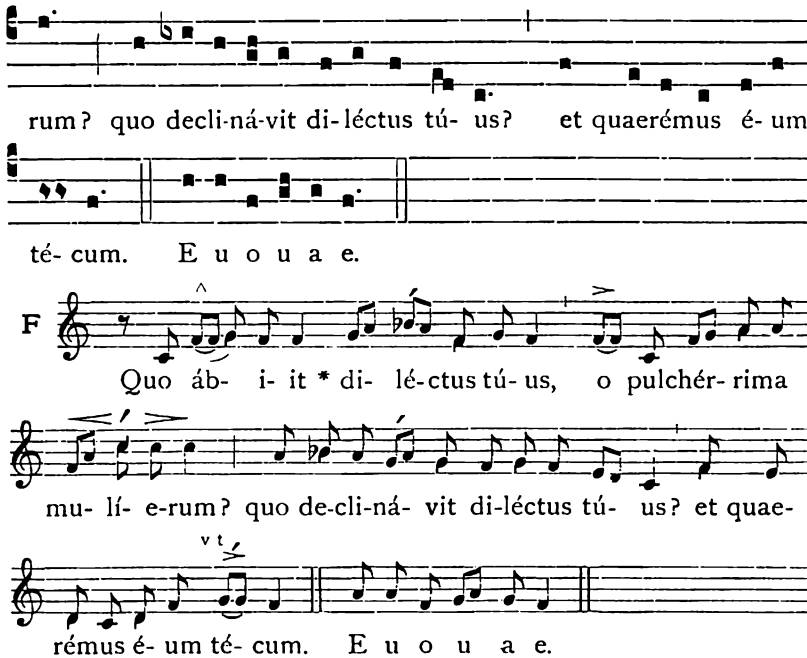




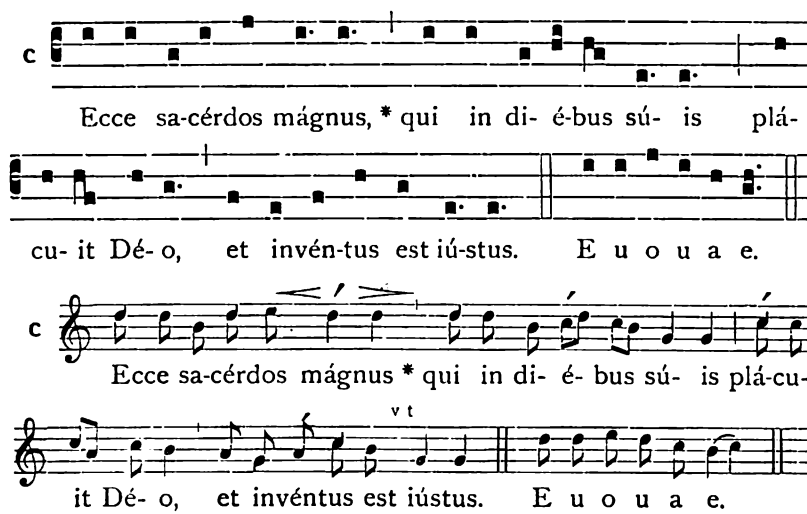
Sexto Modo.



Biblioteca Nacional de España

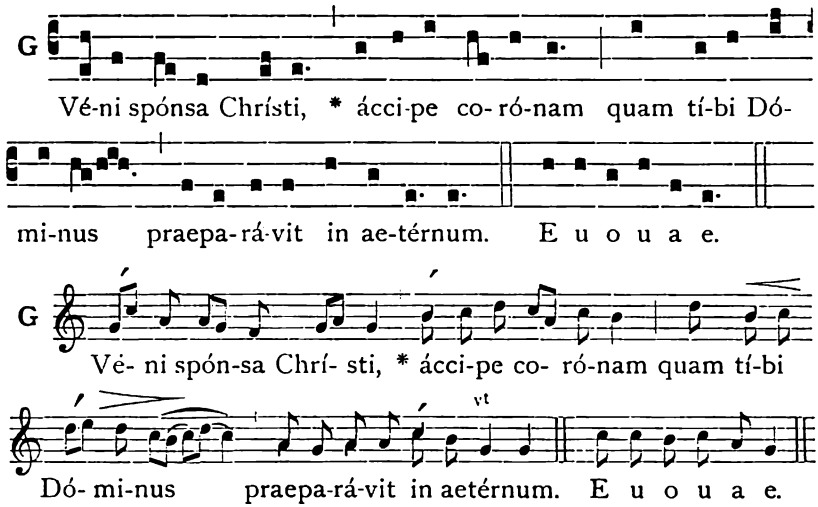


Séptimo Modo.



Biblioteca Nacional de España

Octavo Modo.



B.

COLECCIÓN DE SALMOS Y CÁNTICOS

para cantarse en cada uno de los ocho modos.

Salmo 107.

Dixit Dóminus Dómino méo: * Séde a déxtris méis :

Donec pónam inimícos túos, * scabéllum pédum tuórum.

Vírgam virtútis túae emíttet Dóminus ex Síon : * domináre in médio inimicórum tuórum.

Técum princípium in díe virtútis túae in splendóribus sanctórum : * ex útero ante lucíferum génui te.

Jurávit Dóminus et non paenitébit éum : * Tu es sacérdos in aetérnum secúndum órdinem Melchísedech.

Dóminus a déxtris túis, * confrégit in díe írae súae réges.

Iudicábit in natiónibus, implébit ruínas : * conquassábit cápita in térra multórum.

De torrénte in vía bíbet : * proptérea exaltábit cáput.

Glória Pátri, et Fílio, * et Spirítui Sáncto.

Sicut érat in princípio, et núnc, et sémper, * et in sáecula saeculórum. Amen.

Salmo 110.

Confitébor tíbi Dómine in tóto córde méo : * in consílio iustórum et congregatióne.

Mágna ópera Dómini : * exquisíta in ómnes voluntátes éius.

Conféssio et magnificéntia ópus

Biblioteca Nacional de España

stus : * ab auditióne mála non timébit.

Parátum cor éius speráre in Dómino, † confirmátum ést cor éius : * non commovébitur donec despíciat inimícos súos.

Dispérsit, dédit paupéribus : † iustítia éius mánet in sáeculum sáeculi : * córnu éius exaltábitur in glória.

Peccátor vidébit, et irascétur, † déntibus súis frémet et tabéscet:* desidérium peccatórum períbit.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Salmo 112.

Laudáte púeri Dóminum : * laudáte nómen Dómini.

Sit nómen Dómini benedíctum, * ex hoc núnc, et úsque in sáeculum.

A sólis órtu usque ad occásum, * laudábile nómen Dómini.

Excélsus super ómnes géntes Dóminus, * et super cáelos glória éius.

Quís sicut Dóminus Déus nóster, qui in áltis hábitat, * et humília réspicit in cáelo et in térra?

Súscitans a térra ínopem, * et de stércore érigens páuperem :

Ut cóllocet éum cum princípibus, * cum princípibus pópuli súi.

Qui habitáre fácit stérilem in dómo, * mátrem filiórum laetántem.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Salmo 119.

Ad Dóminum cum tribulárer clamávi : * et exaudívit me.

Dómine líbera ánimam méam

l de España

a lábiis iníquis, * et a língua dolósa.

Quid détur tíbi aut quíd apponátur tíbi * ad línguam dolósam?

Sagíttae poténtis acútae, * cum carbónibus desolatóriis.

Heu míhi, quia incolátus méus prolongátus ést : † habitávi cum habitántibus Cédar : * multum íncola fúit ánima méa.

Cum hís qui odérunt pácem éram pacíficus : * cum loquébar íllis, impugnábant me grátis.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Salmo 121.

Laetátus súm in hís quae dícta sunt míhi : * In dómum Dómini íbimus.

Stántes érant pédes nóstri, * in átriis túis Ierúsalem.

Ierúsalem quae aedificátur ut cívitas : * cúius participátio éius in idípsum.

Illuc enim ascendérunt tríbus, tríbus Dómini : * testimónium Israél ad confiténdum nómini Dómini.

Quia illic sedérunt sédes in iudício, * sédes super dómum Dávid.

Rogáte quae ad pácem súnt Ierúsalem : * et abundántia diligéntibus te.

Fíat páx in virtúte túa : * et abundántia in túrribus túis.

Propter frátres méos et próximos méos, * loquébar pácem de te.

Propter dómum Dómini Déi nóstri, * quaesívi bóna tíbi.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Sicut locútus ést ad pátres nóstros, * Abraham et sémini éius in saécula.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Canticum Zachariae.

Luc. 1.

Benedíctus Dóminus Déus Israel; * quia visitávit et fécit redemptiónem plébis súae :

Et eréxit córnu salútis nóbis * in dómo Dávid púeri sùi.

Sicut locútus ést per ós sanctórum, * qui a sáeculo sunt, prophetárum éius :

Salútem ex inimícis nóstris; * et de manu ómnium, quì odérunt nos.

Ad faciéndam misericórdiam cum pátribus nóstris : * et memorári testaménti súi sáncti.

Iusiurándum, quod iurávit ad Abraham pátrem nóstrum, * datúrum se nóbis.

Ut sine timóre de mánu inimicórum nostrórum liberáti, * serviámus ílli.

In sanctitáte et iustítia coram ípso, * ómnibus diébus nóstris.

Et tu púer, prophéta Altíssimi vocáberis : * praeíbis enim ante fáciem Dómini paráre vías éius.

Ad dándam sciéntiam salútis plébi éius, * in remissiónem peccatórum eórum :

Per víscera misericórdiae Déi nóstri : * in quíbus visitávit nos, óriens ex álto :

Illumináre his, qui in ténebris et in úmbra mórtis sédent : * ad dirigéndos pédes nóstros in víam pácis.

Glória Pátri...

Sicut érat ..

de España

Canticum Simeonis.

Luc. 2.

Nunc dimíttis sérvum túum Dómine, * secúndum vérbum túum in páce :

Quia vidérunt óculi méi * salutáre túum,

Quód parásti * ante fáciem ómnium populórum :

Lúmen ad revelatiónem géntium, * et glóriam plébis túae Israel.

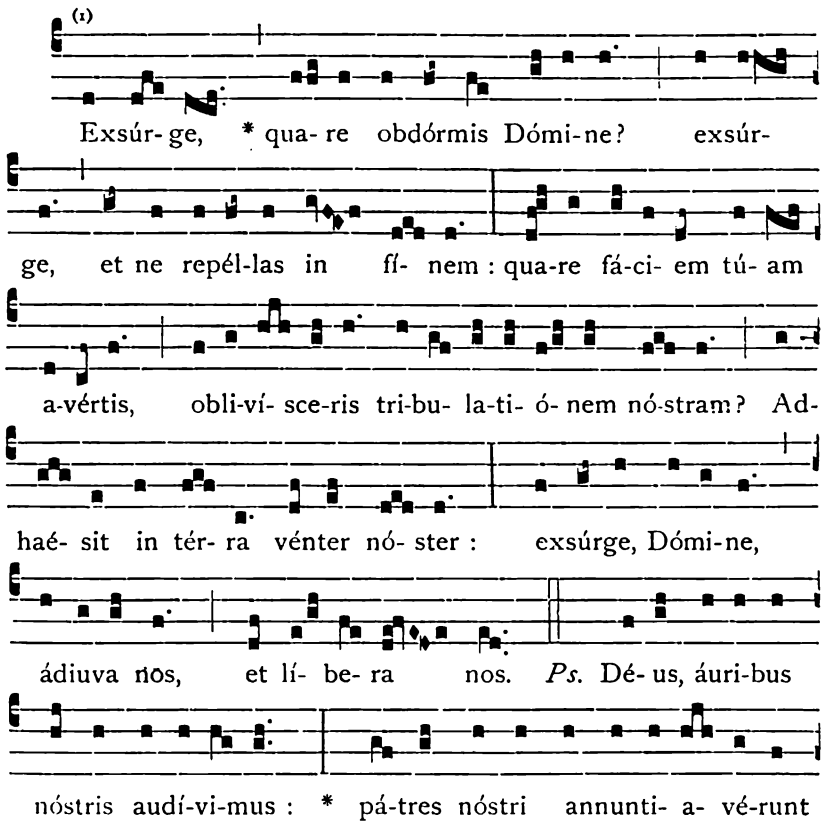
Glória Pátri...

Sicut érat...

C

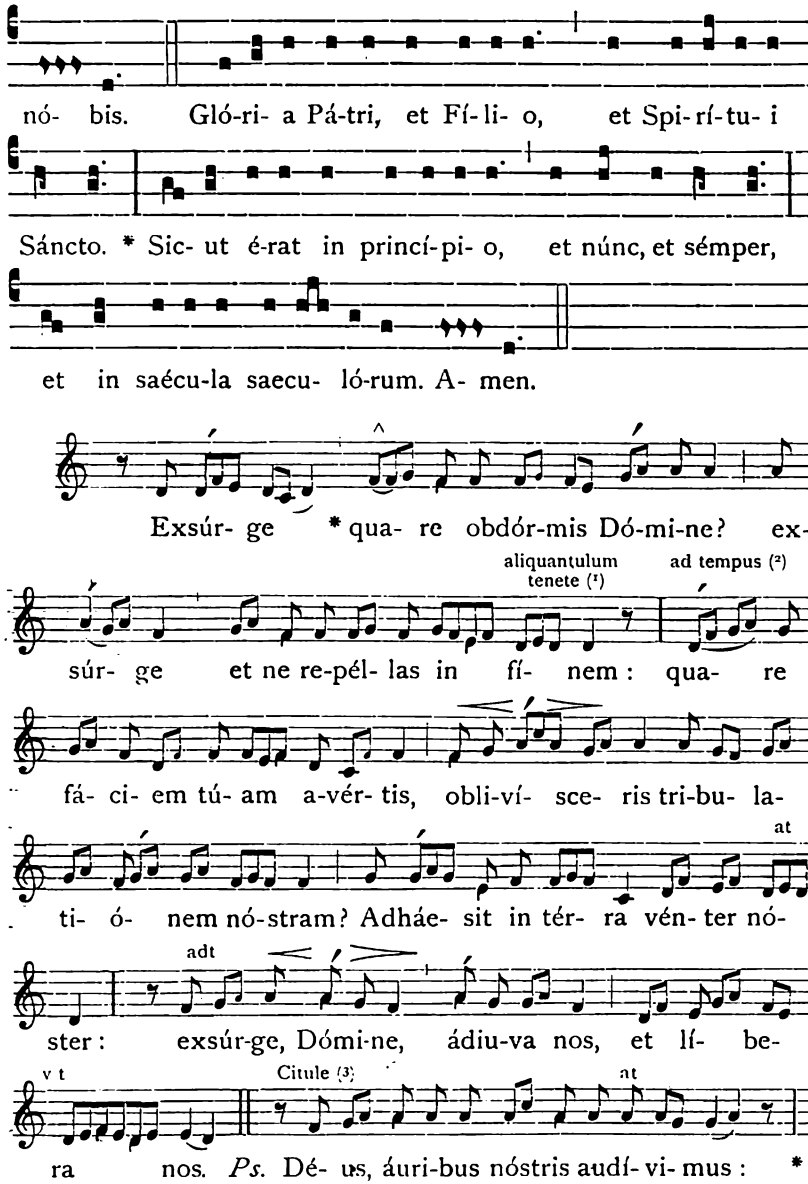
COLECCIÓN DE INTROITOS.

Primer Modo.



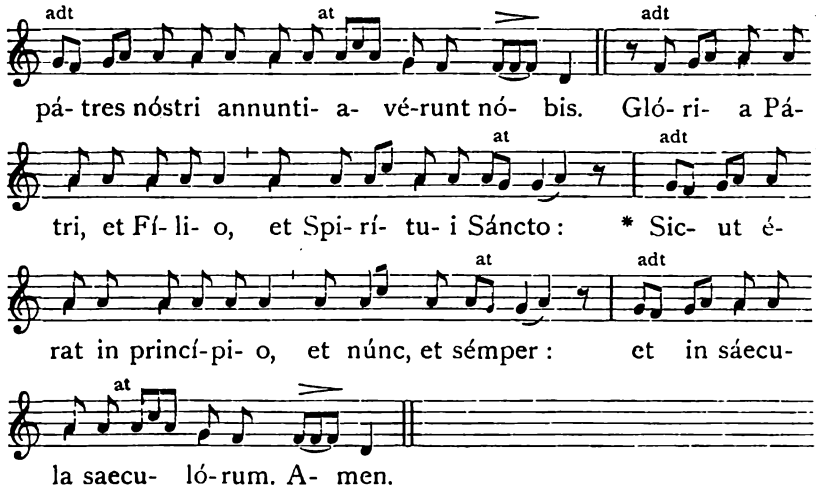
[1] Para el movimiente de los Introitos, véase lo dicho en la pag. 128, letra B.

Biblioteca Nacional de España

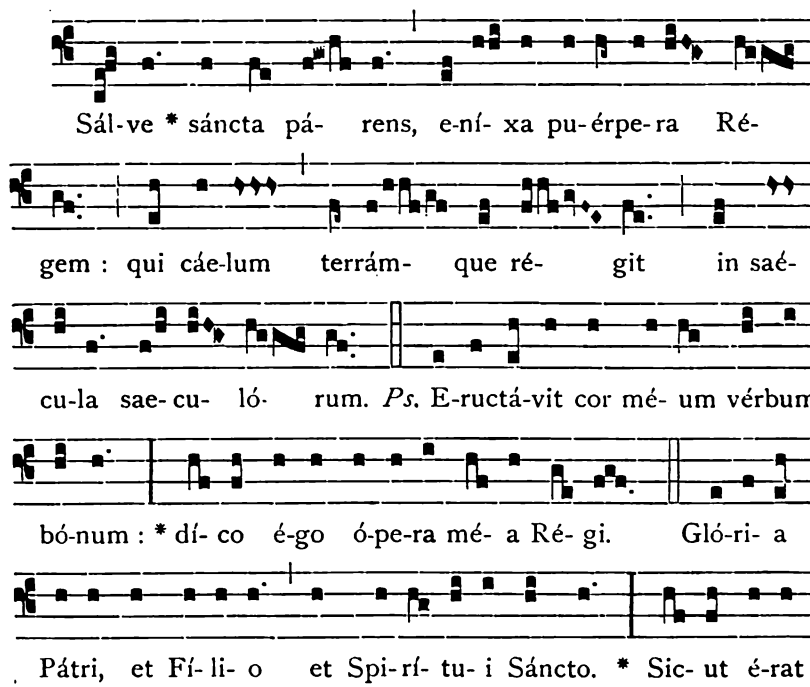


[1] Pequeño retardo de la voz; cuya abreviación será *a. t.*
[2] Se debe volver á tomar el tiempo anterior al retardo; la abreviación, *adt.*
[3] Algo aprisa.

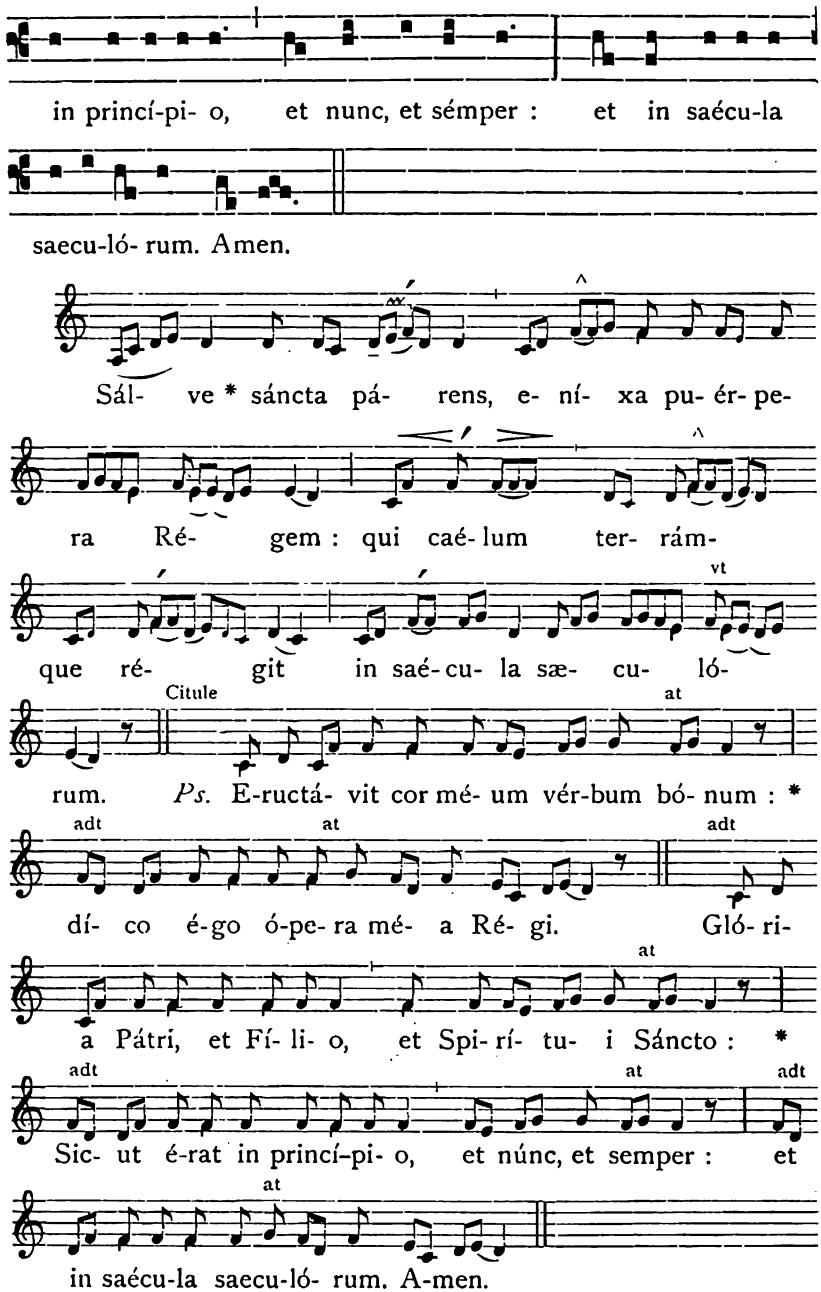
Biblioteca Nacional de España



Segundo Modo.

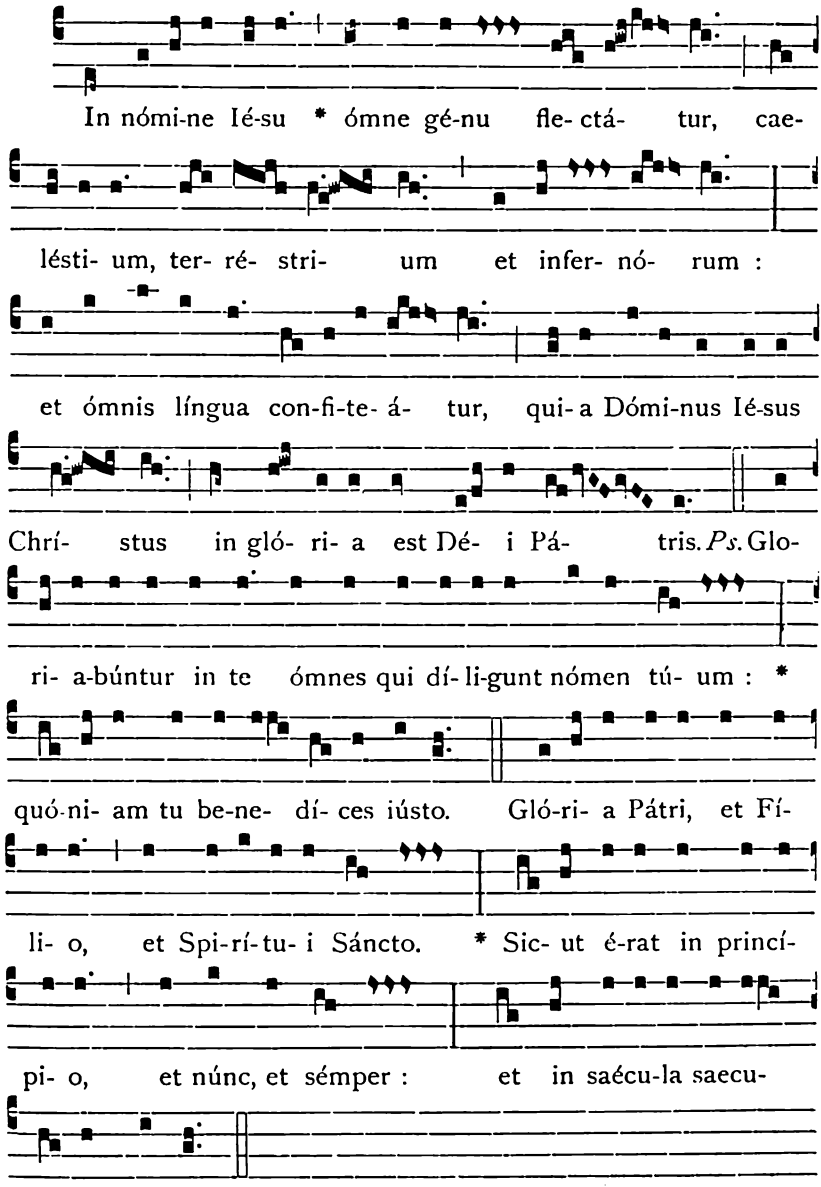


Biblioteca Nacional de España

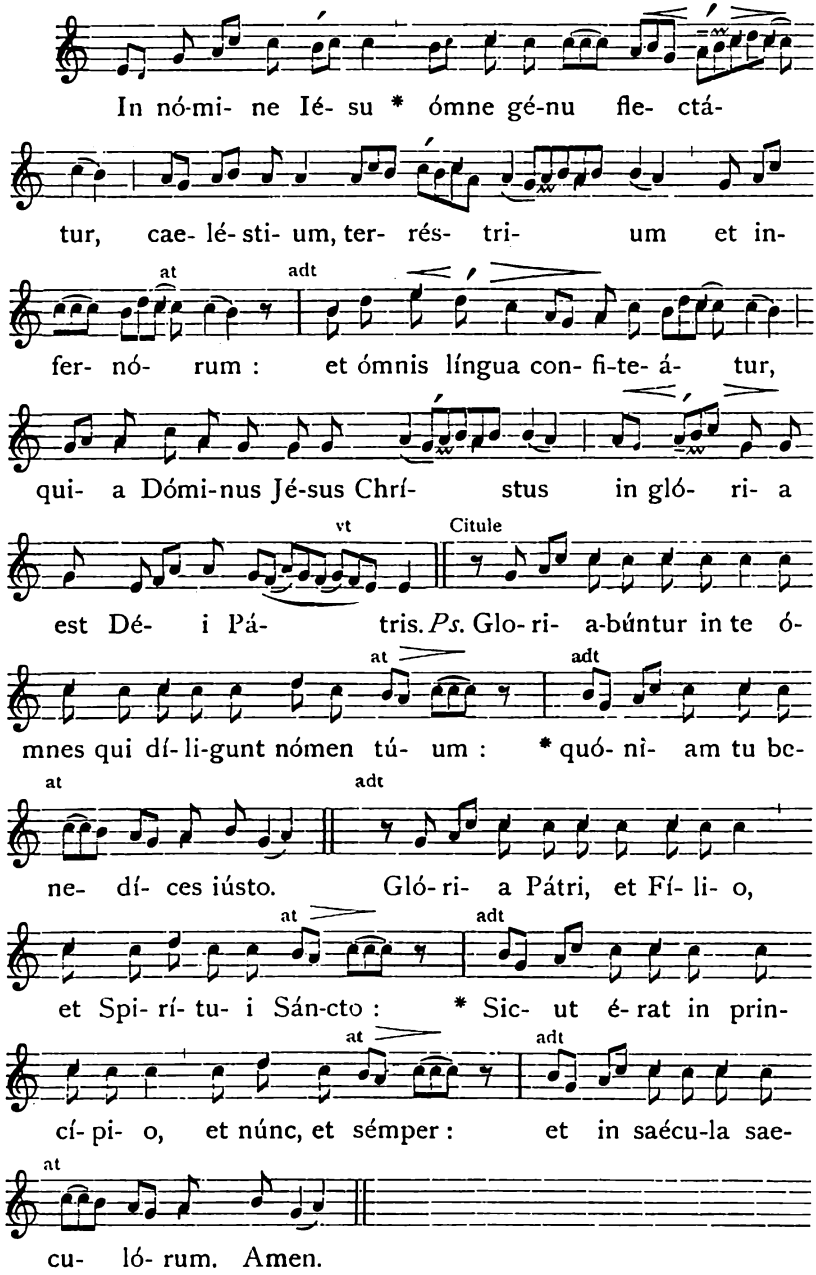


Biblioteca Nacional de España

Tercer Modo.

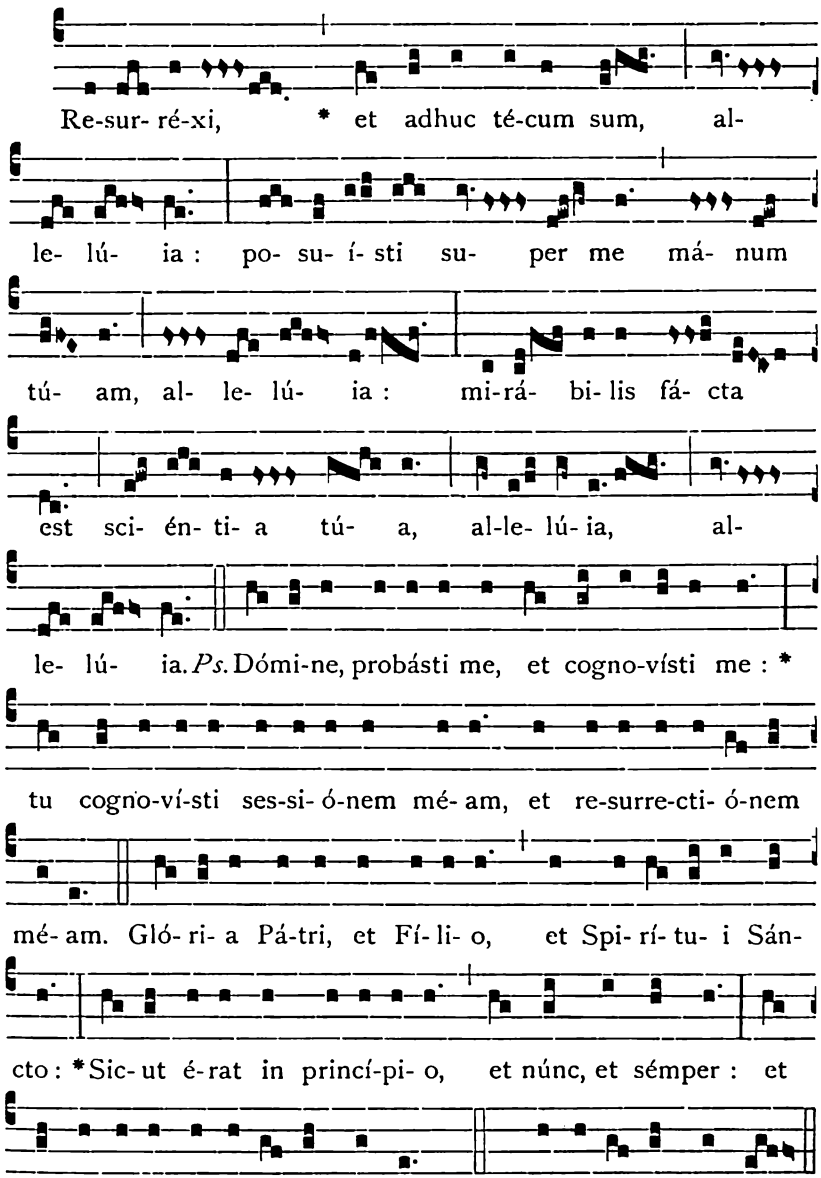


Biblioteca Nacional de España

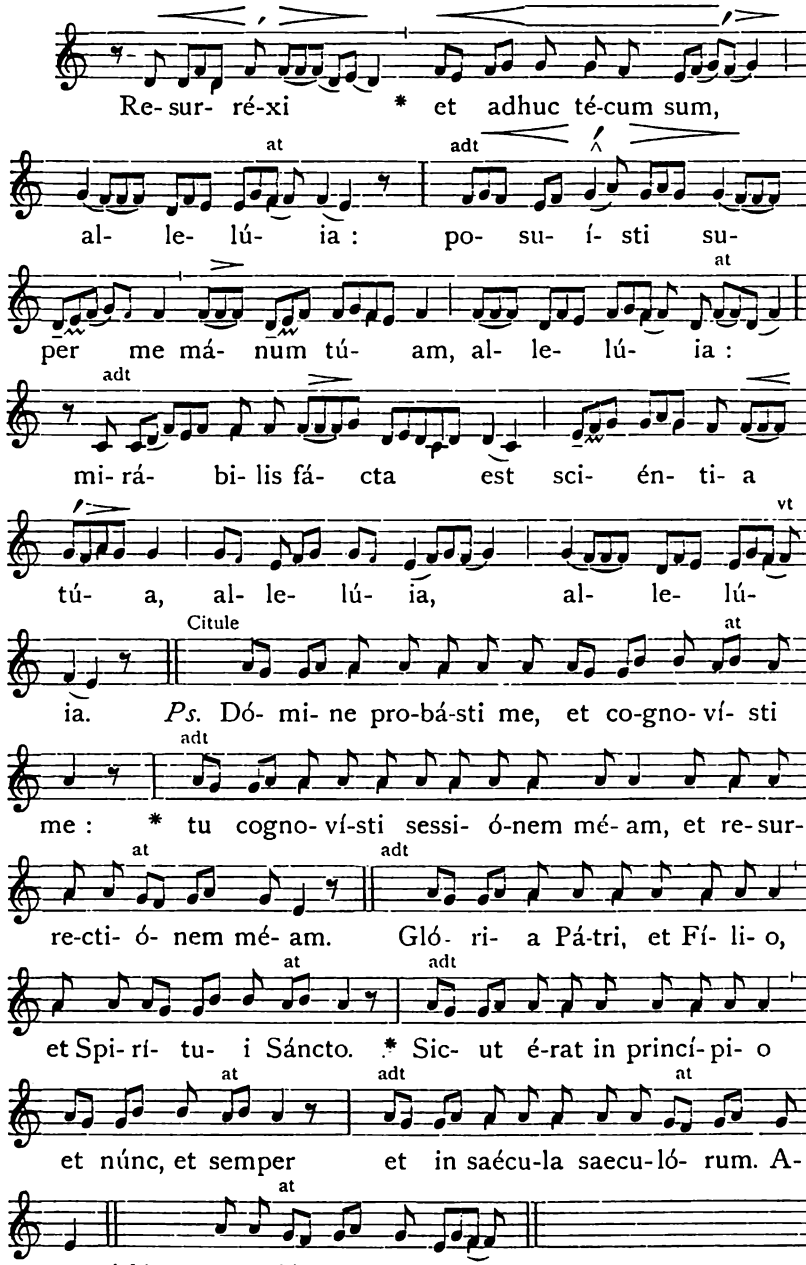


Biblioteca Nacional de España

Cuarto Modo.

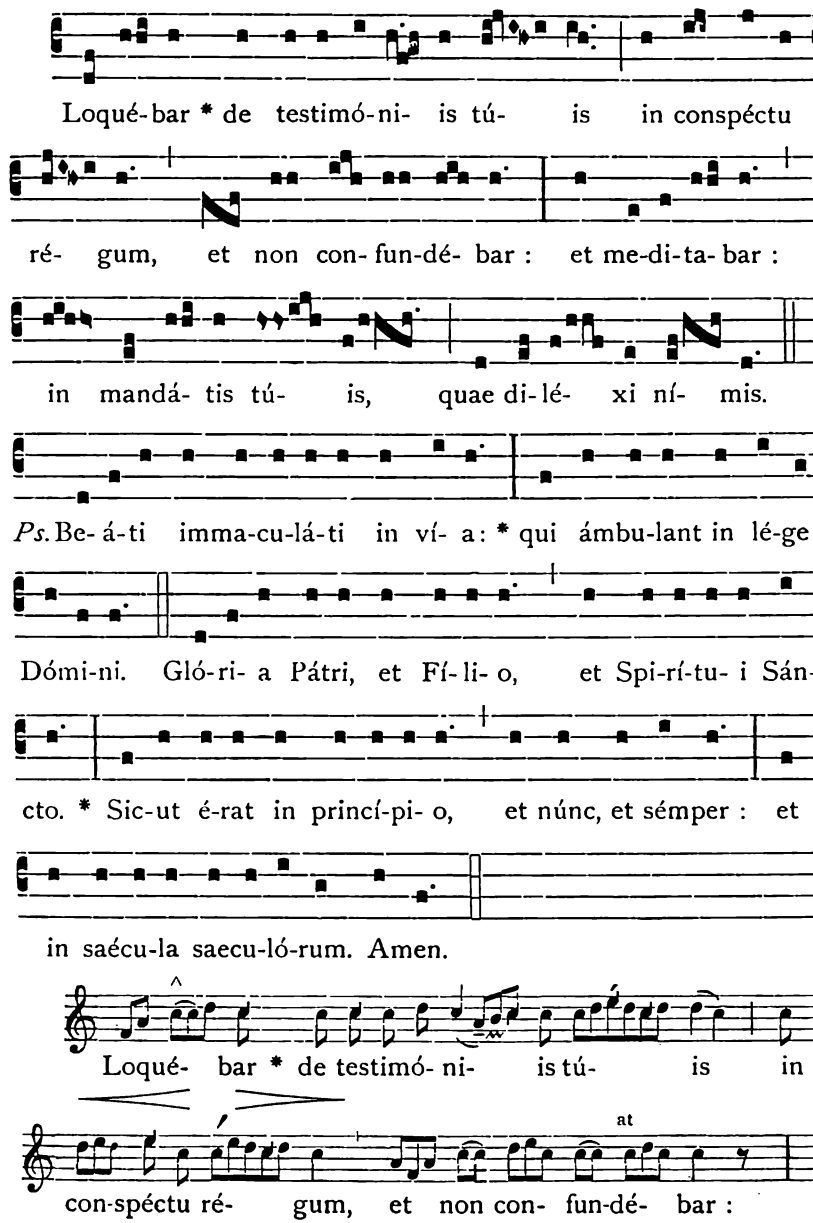


Biblioteca Nacional de España

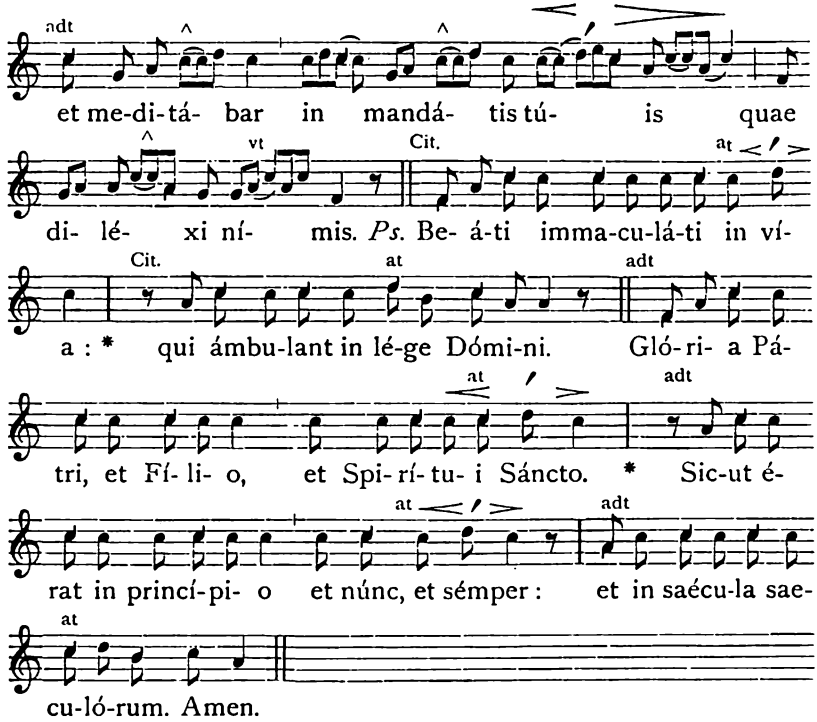


Biblioteca Nacional de España

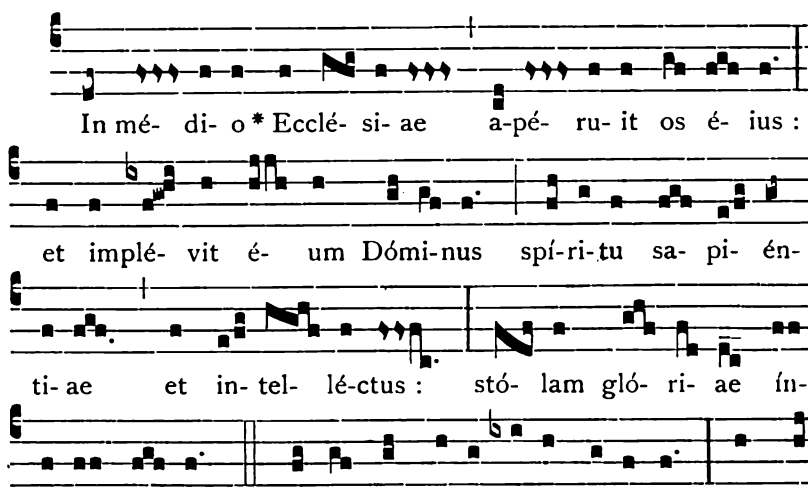
Quinto Modo.



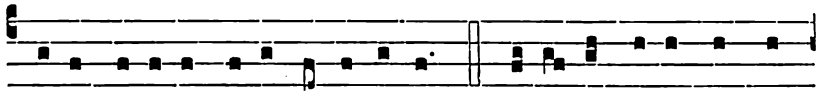
Biblioteca Nacional de España



Sexto Modo.

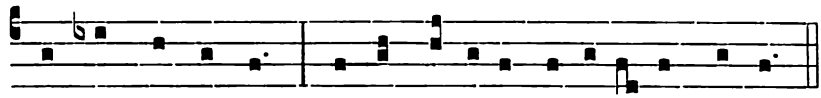


Biblioteca Nacional de España

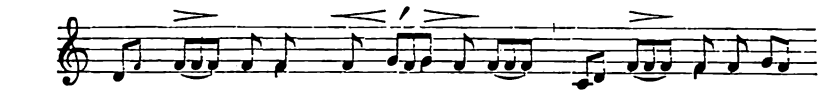


le-re nómi-ni tú- o Altís-sime. Gló- ri- a Pátri, et Fí-

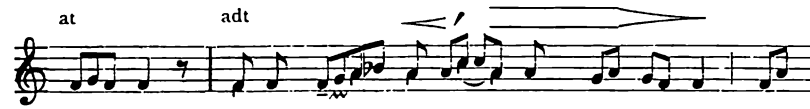
li- o, et Spi-rí- tu- i Sáncto. * Sic-ut é-rat in princí-pi- o,



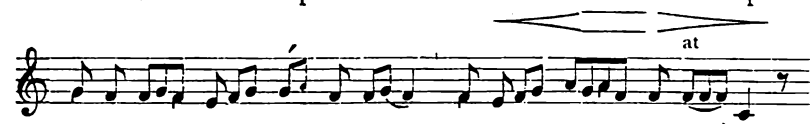
et núnc, et sémper : et in saécu-la saecu-ló- rum. Amen.



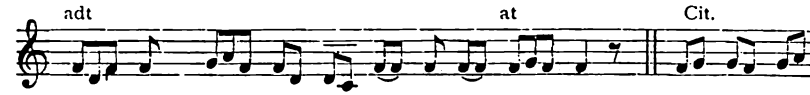
In mé- di- o * Ecclé- si- ae a- pé- ru- it os



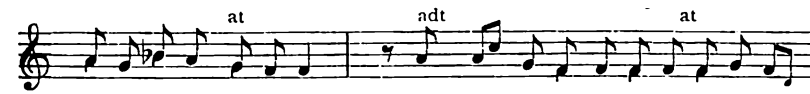
é- ius : et implé- vit é- um Dó- mi- nus spí-



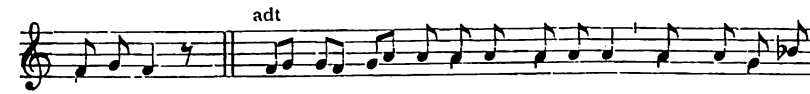
ri-tu sa- pi- én-ti- ae et in- tel- léctus :



stó- lam gló- ri- ae ín-du- it é- um. *Ps.* Bó- num est

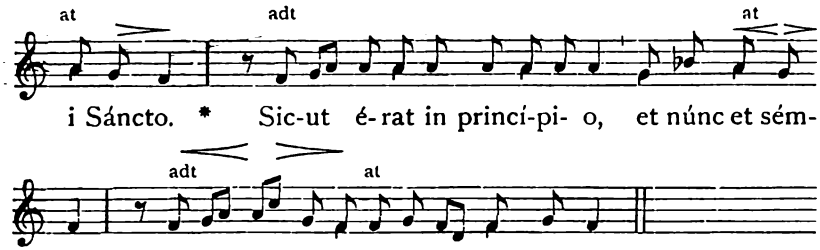


confi-té- ri Dómi-no : * et psál- le-re nómi-ni tú- o Al-



tís-sime. Gló- ri- a Pátri, et Fí- li- o, et Spi- rí-tu-

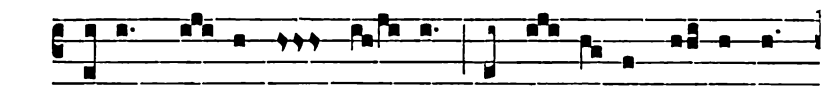
Biblioteca Nacional de España



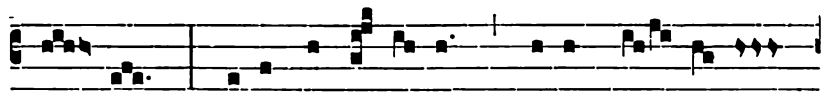
i Sáncto. * Sic-ut é-rat in princí-pi- o, et núnc et sém-

per : et in saé-cu-la saecu-ló- rum. Amen.

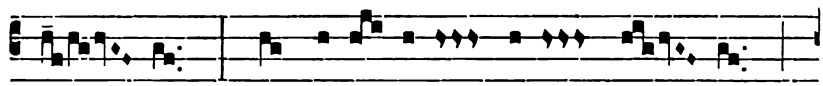
Séptimo Modo.



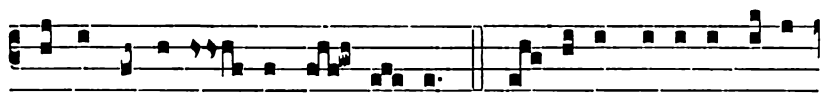
Pú-er * ná- tus est nó- bis, et fí- li- us dá- tus est



nó- bis : cú-ius impé- ri- um super hú- me-rum

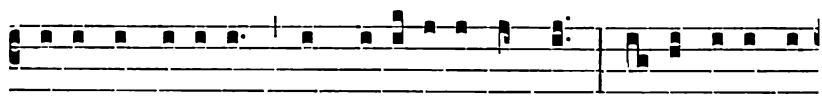


é- ius : et vo-cá- bi-tur nómen é- ius,



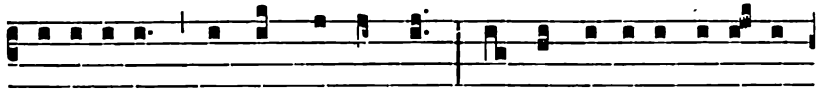
mágni consí- li- i An-ge- lus. *Ps.* Can-tá-te Dómino cánti-

cum nó-vum : * qui- a mi-ra-bí- li- a fé- cit Gló- ri- a

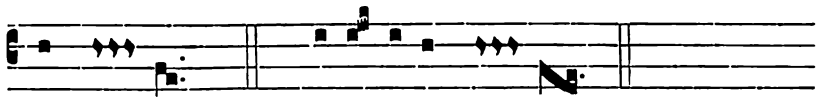


Pátri, et Fí- li- o, et Spi-rí-tu- i Sáncto. * Sic-ut é-rat in

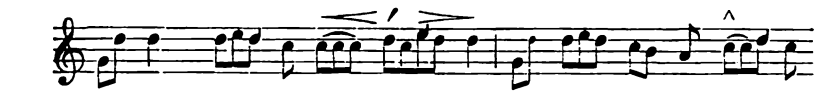
Biblioteca Nacional de España



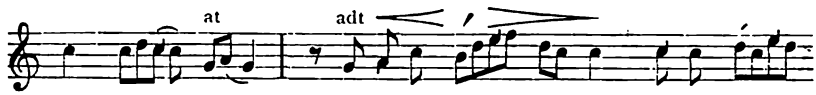
princí-pi- o, et núnc, et sémper : et in saécu- la saecu- ló-



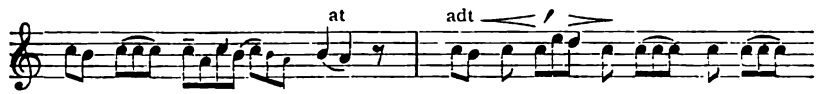
rum. A- men. *ó bien :* saecu- ló-rum. A- men.



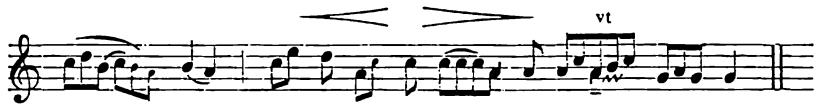
Pú- er * ná- tus est nó- bis et fí- li- us dá- tus



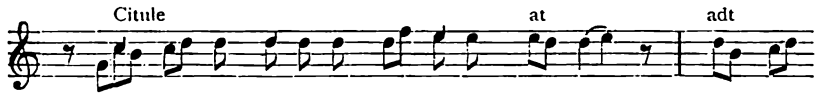
est nó- bis : cú-ius impé- ri- um super hú-



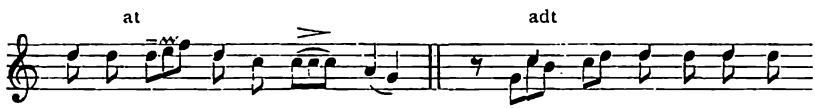
me- rum é- ius : et vo-cá- bi- tur nómen



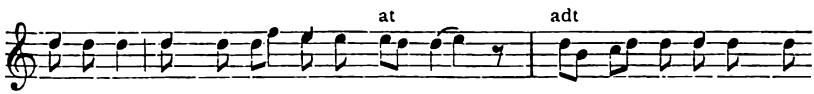
é- ius, má-gni con-sí- li- i An- ge- lus.



Ps. Can- tá- te Dómi-no cán-ti-cum nó- vum : * qui- a

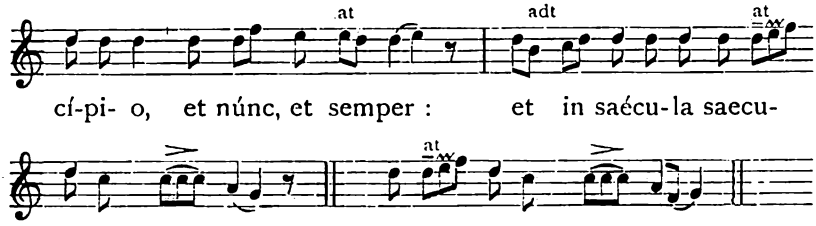


mi- ra-bí- li- a fé- cit. Gló- ri- a Pá-tri, et



Fí- li- o, et Spi- rí- tu- i Sáncto. Sic- ut é-rat in prin-

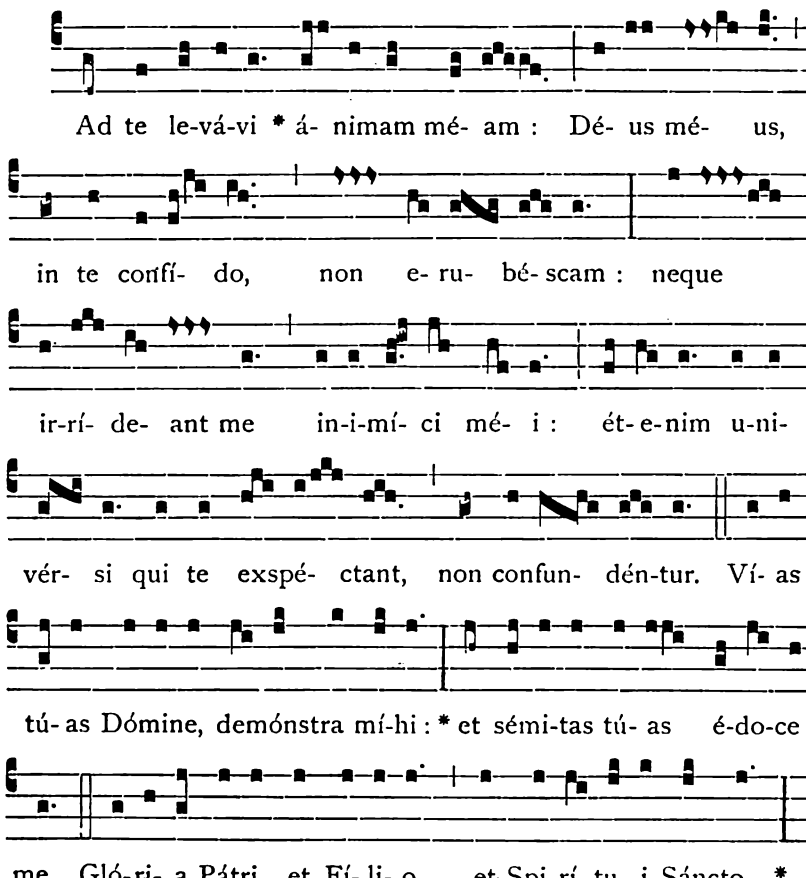
Biblioteca Nacional de España



cí-pi- o, et núnc, et semper : et in saécu-la saecu-

ló-rum. A- men. *ó bien :* saecu- ló-rum. A- men.

Octavo Modo.



Ad te le-vá-vi * á- nimam mé- am : Dé- us mé- us,

in te confí- do, non e- ru- bé- scam : neque

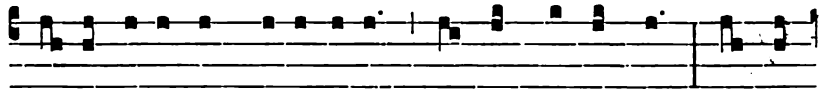
ir-rí- de- ant me in-i-mí- ci mé- i : ét- e-nim u-ni-

vér- si qui te exspé- ctant, non confun- dén-tur. Ví- as

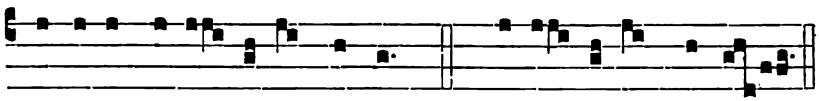
tú- as Dómine, demónstra mí-hi : * et sémi-tas tú- as é-do-ce

me. Gló-ri- a Pátri, et Fí- li- o, et Spi-rí- tu- i Sáncto. *

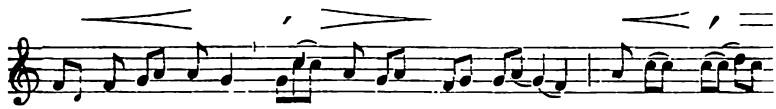
Biblioteca Nacional de España



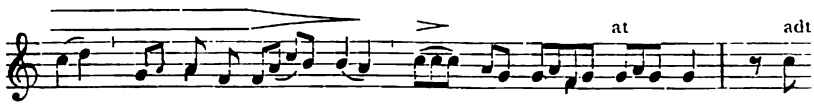
Sic-ut é-rat in princí-pi- o, et núnc, et sémper : et in



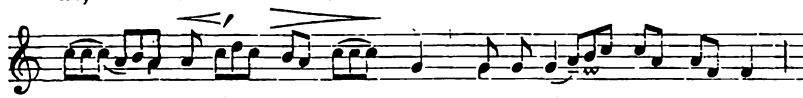
saécu-la saecu- ló-rum. Amen. *ó bien:* saecu- ló-rum. Amen.



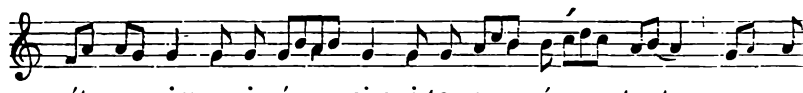
Ad te le- vá-vi * á- nimam mé- am : Dé- us mé-



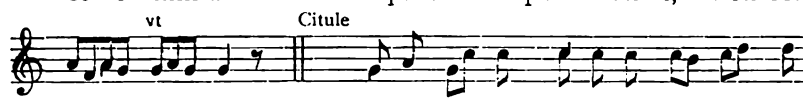
us, in te confí- do non e- ru- bé- scam : ne-



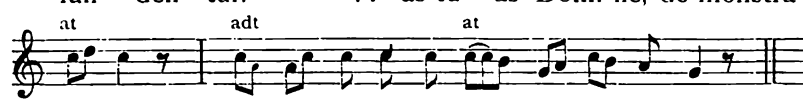
que ir-rí- de- ant me in-i-mí- ci mé- i :



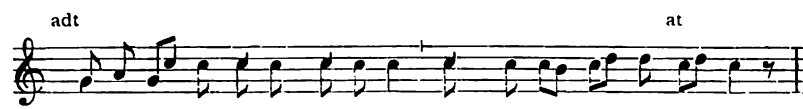
ét- e- nim u-ni-vér- si qui te ex- pé- ctant, non con-



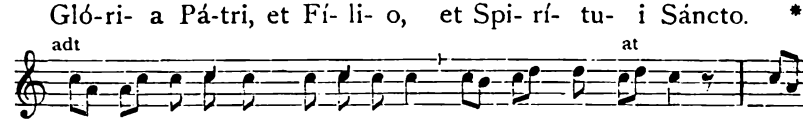
fun- dén- tur. Ví- as tú- as Dómi-ne, de-mónstra



mí- hi : * et sé- mi- tas tú- as é- do- ce me.

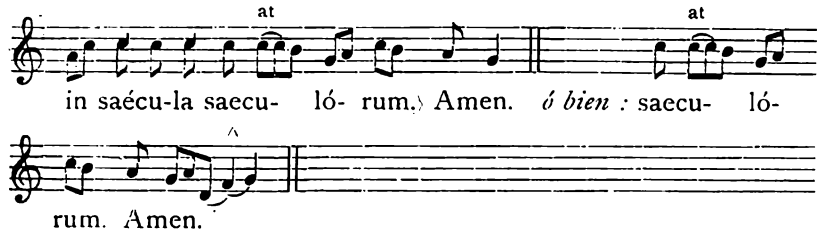


Gló-ri- a Pá-tri, et Fí- li- o, et Spi- rí- tu- i Sáncto. *



Sic- ut é-rat in princí-pi- o, et núnc, et semper, et

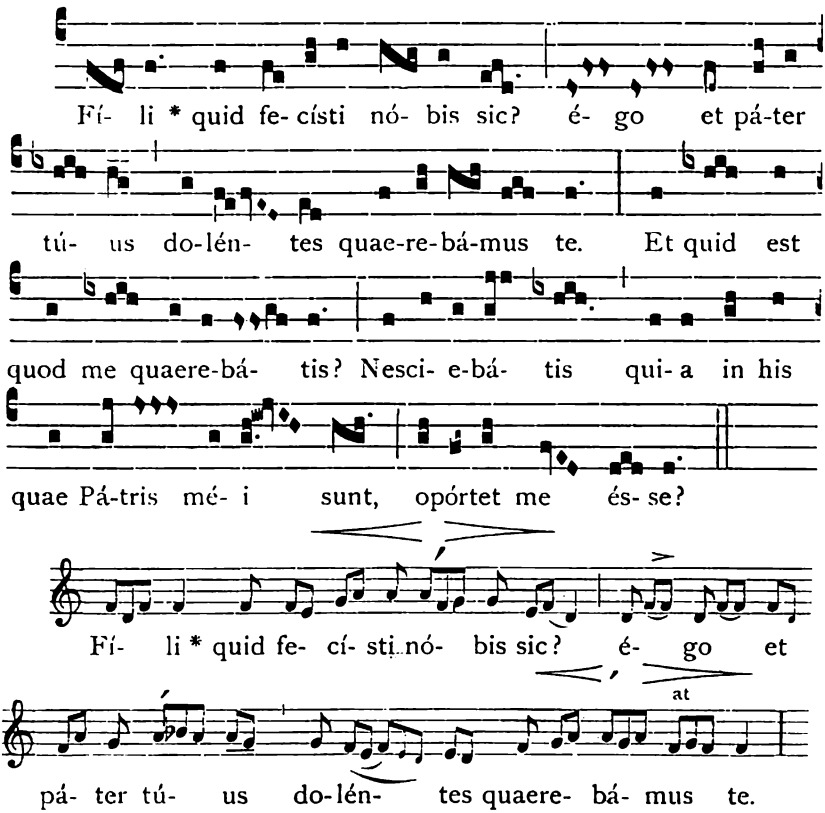
Biblioteca Nacional de España



D

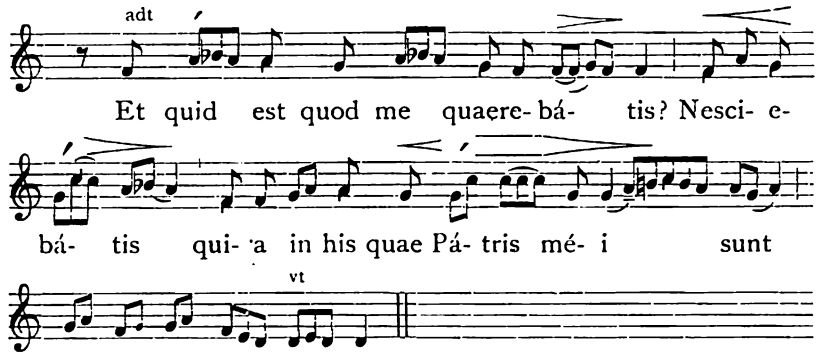
COLECCIÓN DE COMUNIOS. [1]

Primer Modo.

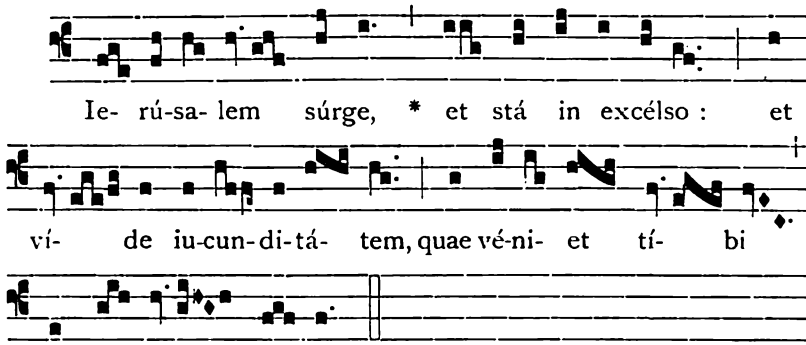


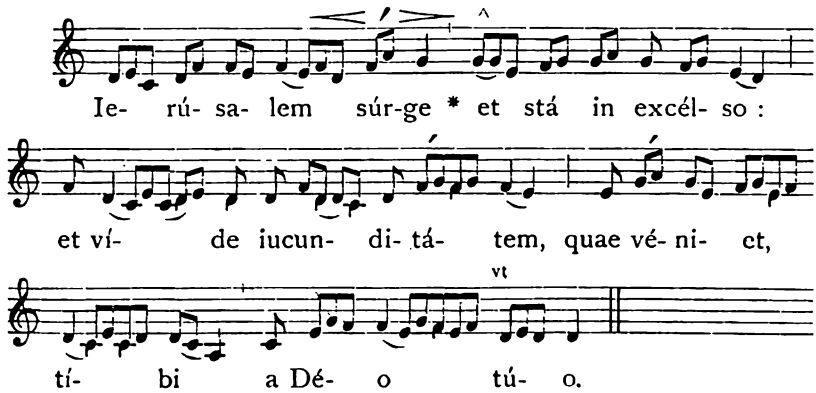
[1] Pasamos á los *Comunios* por ser de más facil ejecución que los Graduales, Alleluia, etc.

Biblioteca Nacional de España



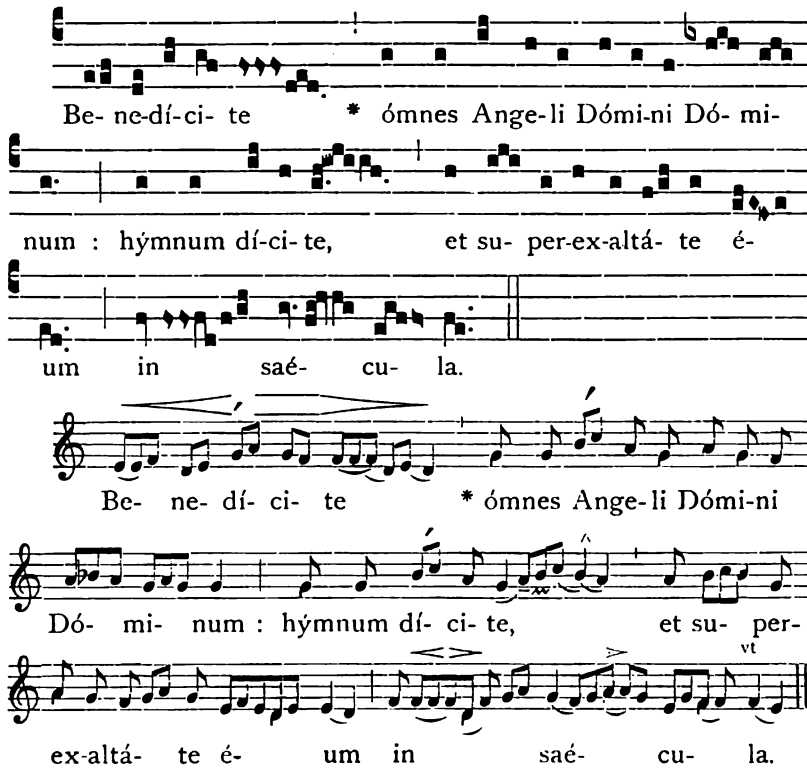
Segundo Modo.



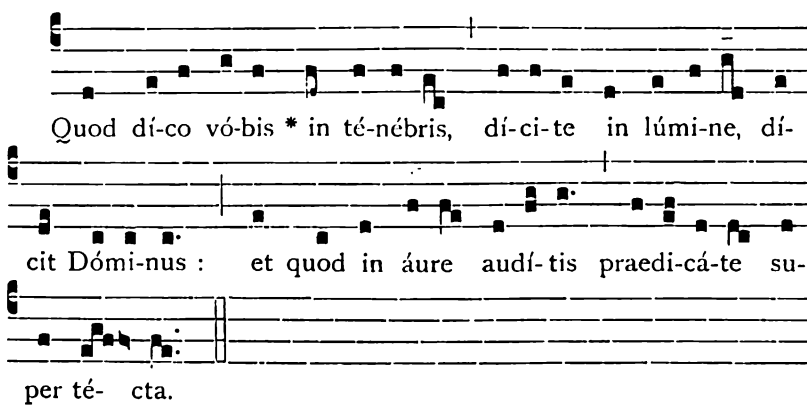


Biblioteca Nacional de España

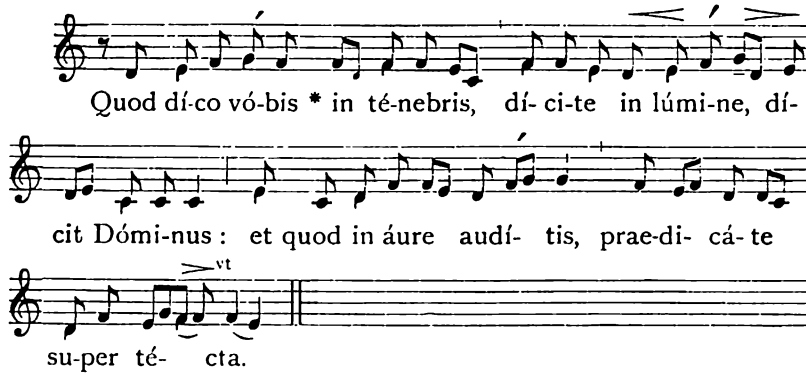
Tercer Modo.



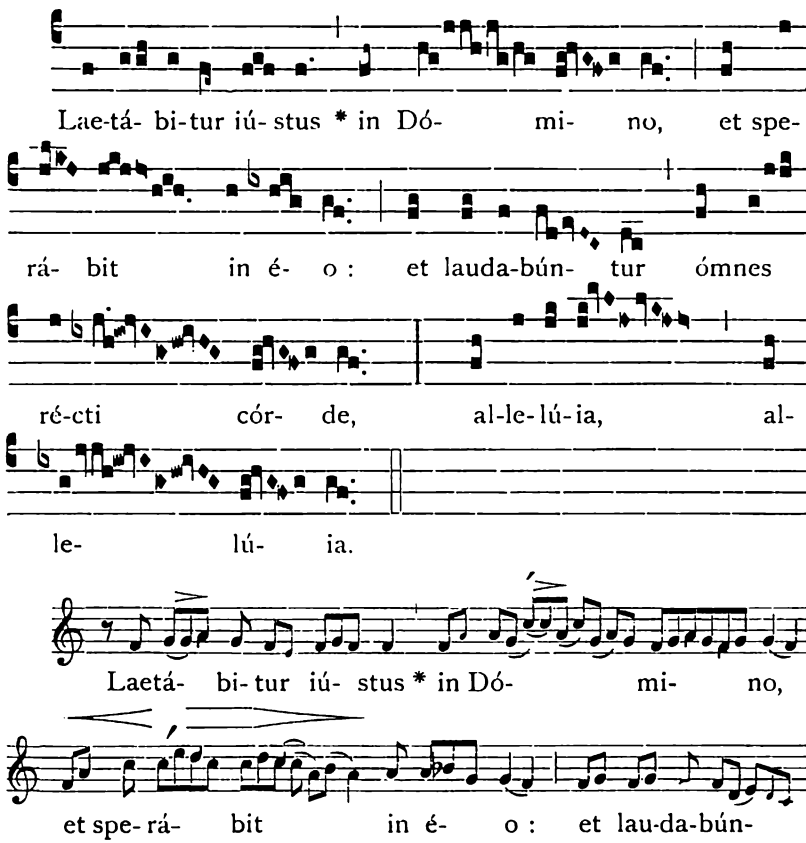
Cuarto Modo.



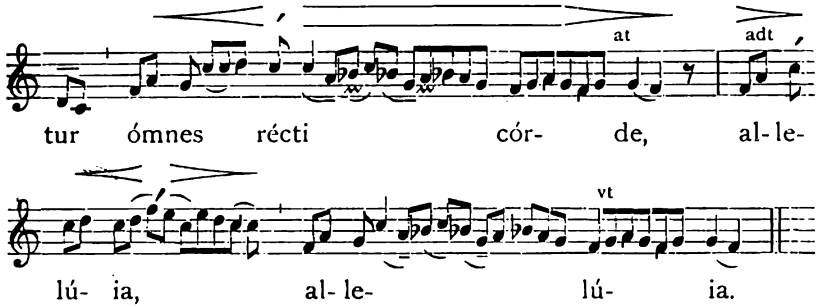
Biblioteca Nacional de España



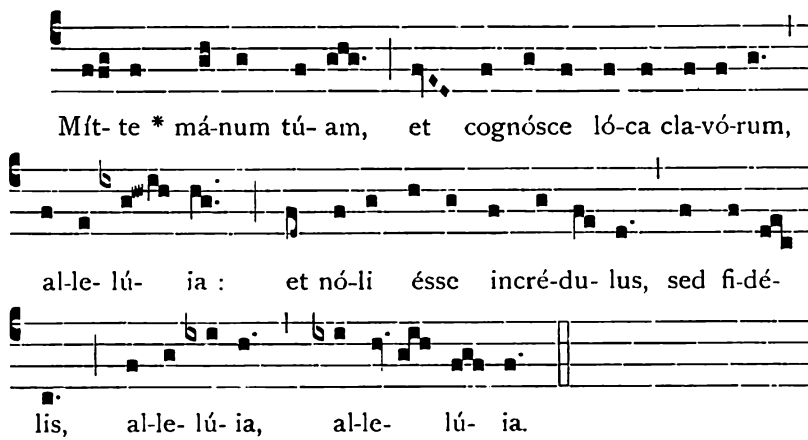
Quinto Modo.

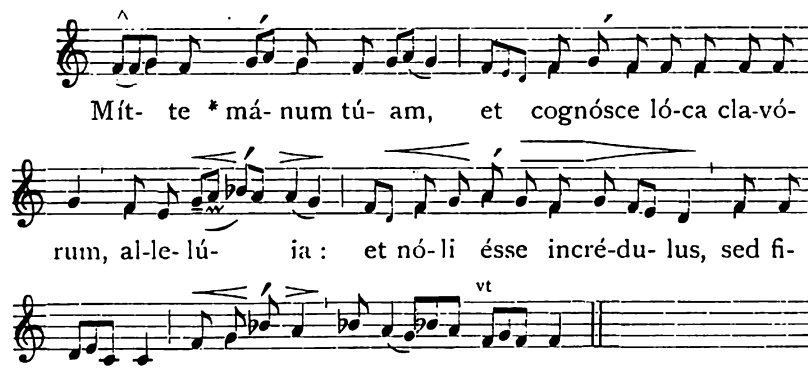


Biblioteca Nacional de España



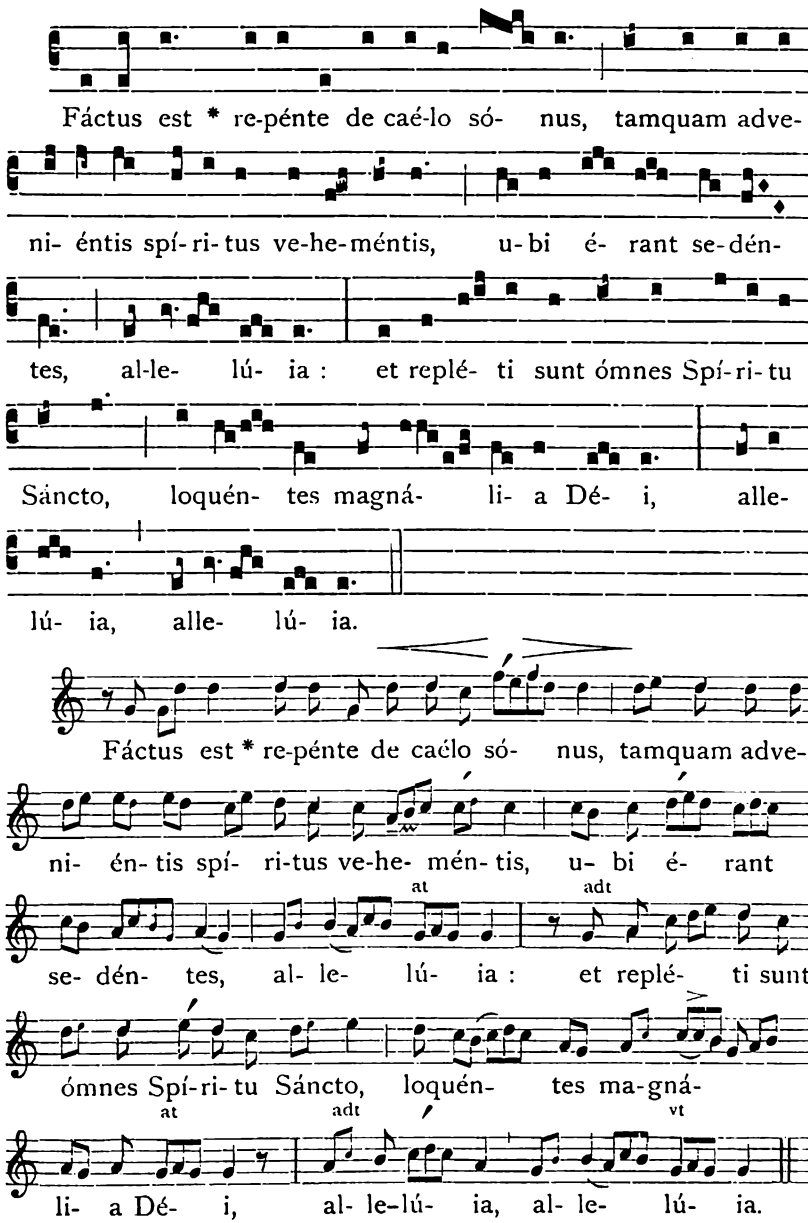
Sexto Modo.





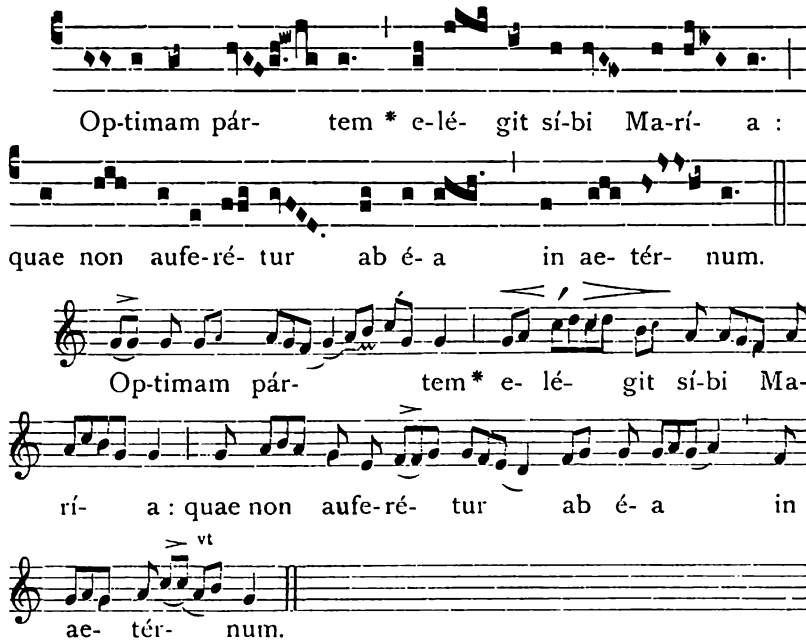
Biblioteca Nacional de España

Séptimo Modo.



Biblioteca Nacional de España

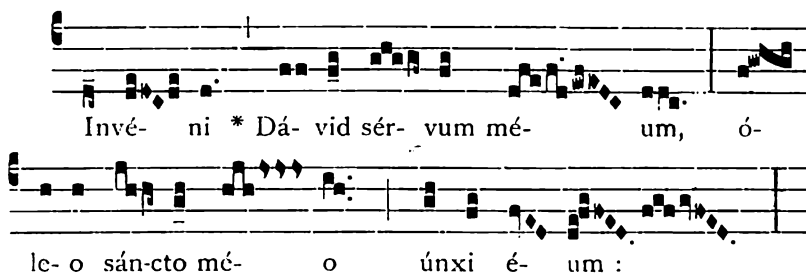
Octavo Modo.



E

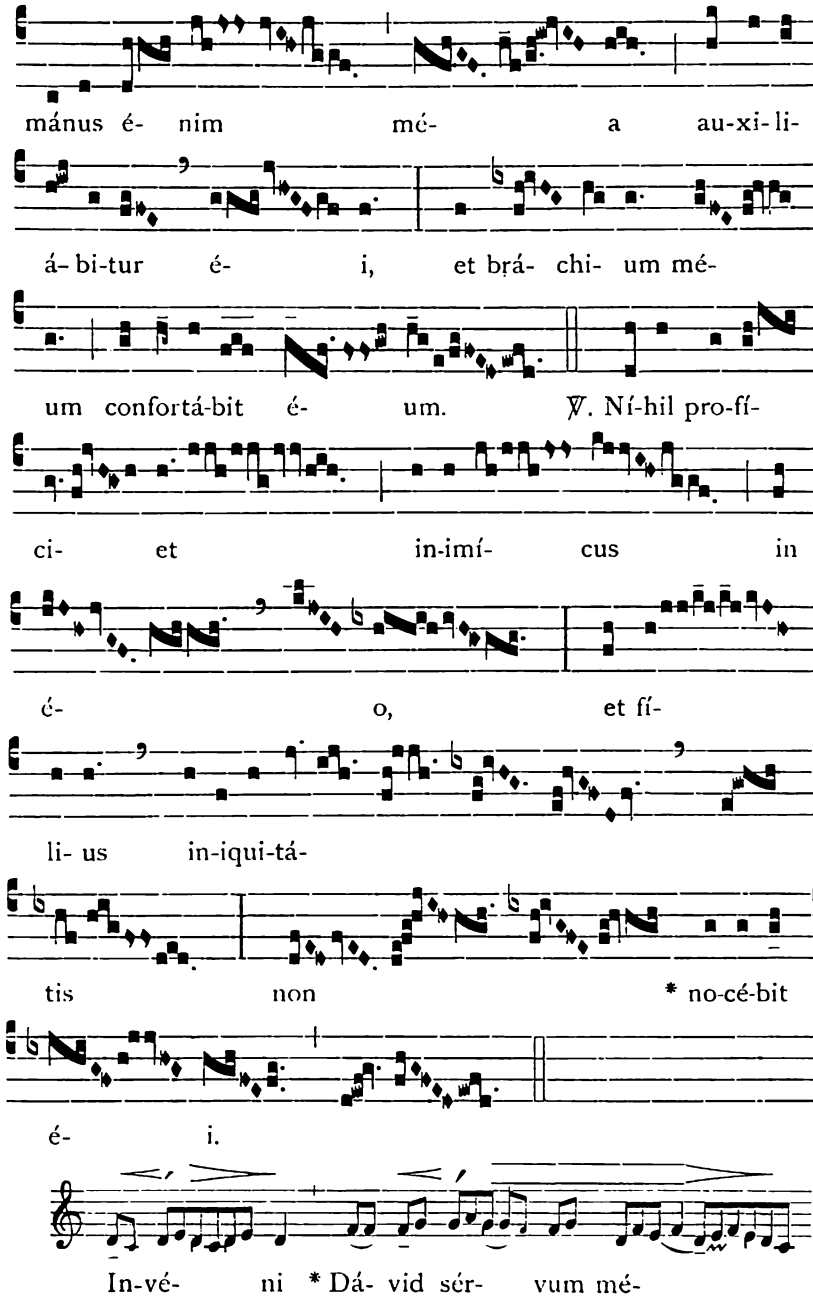
COLECCIÓN DE GRADUALES.

Primer Modo. [1]

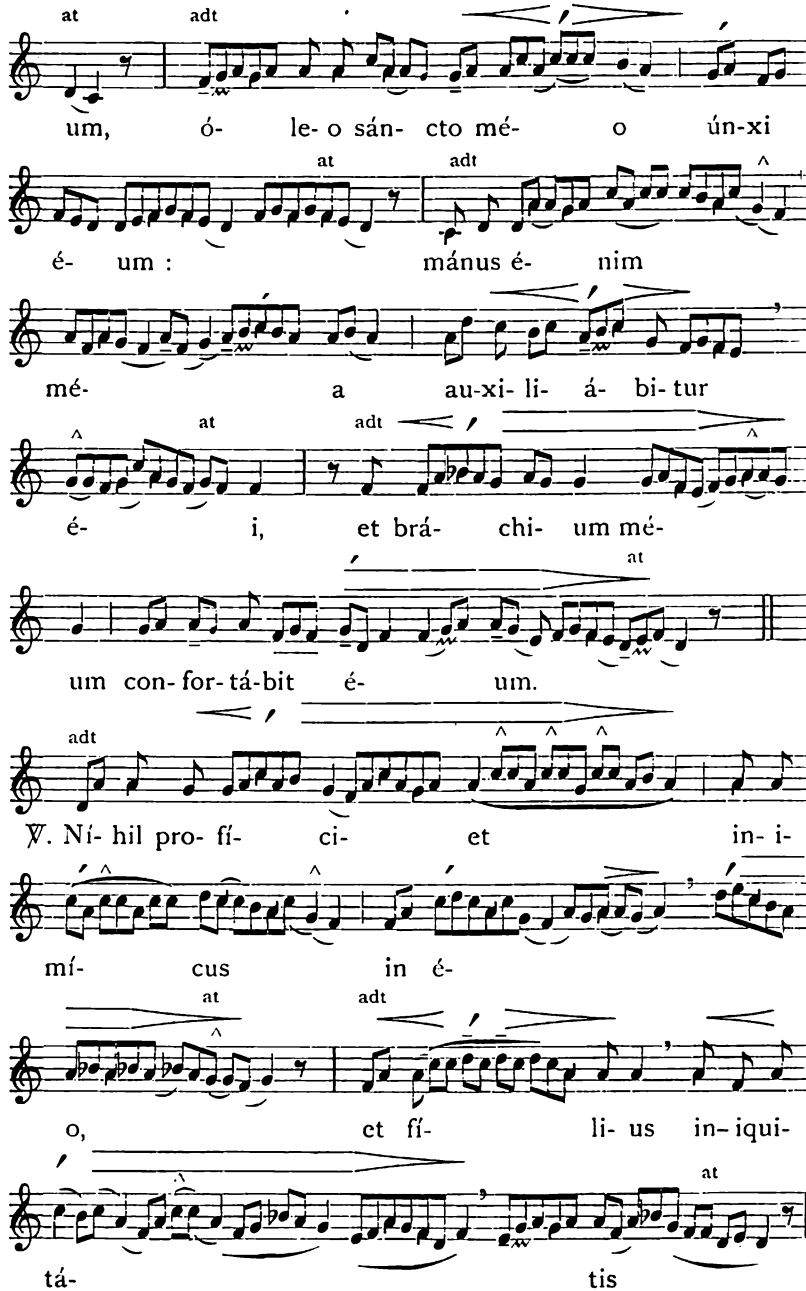


[1] En los Graduales, despues de haber entonado hasta la estrellita un solo cantor, como en todas las piezas, prosigne todo el coro; y el *segundo* versículo lo canta la *Scola*, entrando otra vez el coro en la estrellita ántes de acabar.

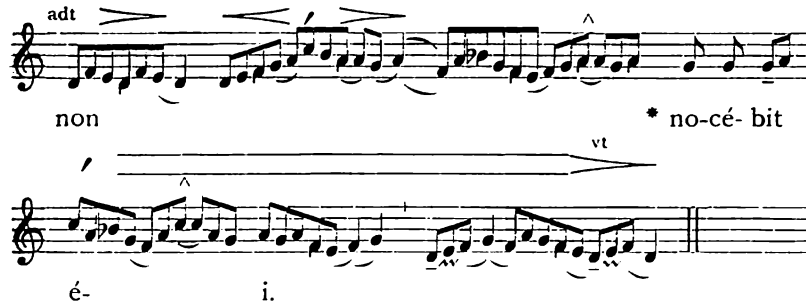
Biblioteca Nacional de España



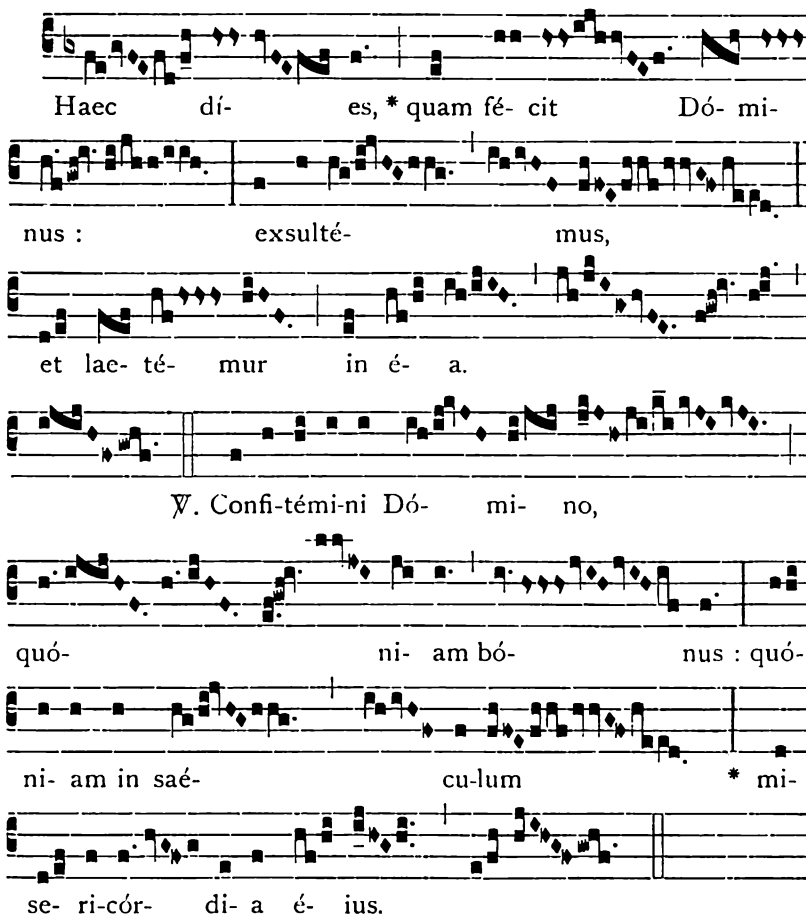
Biblioteca Nacional de España



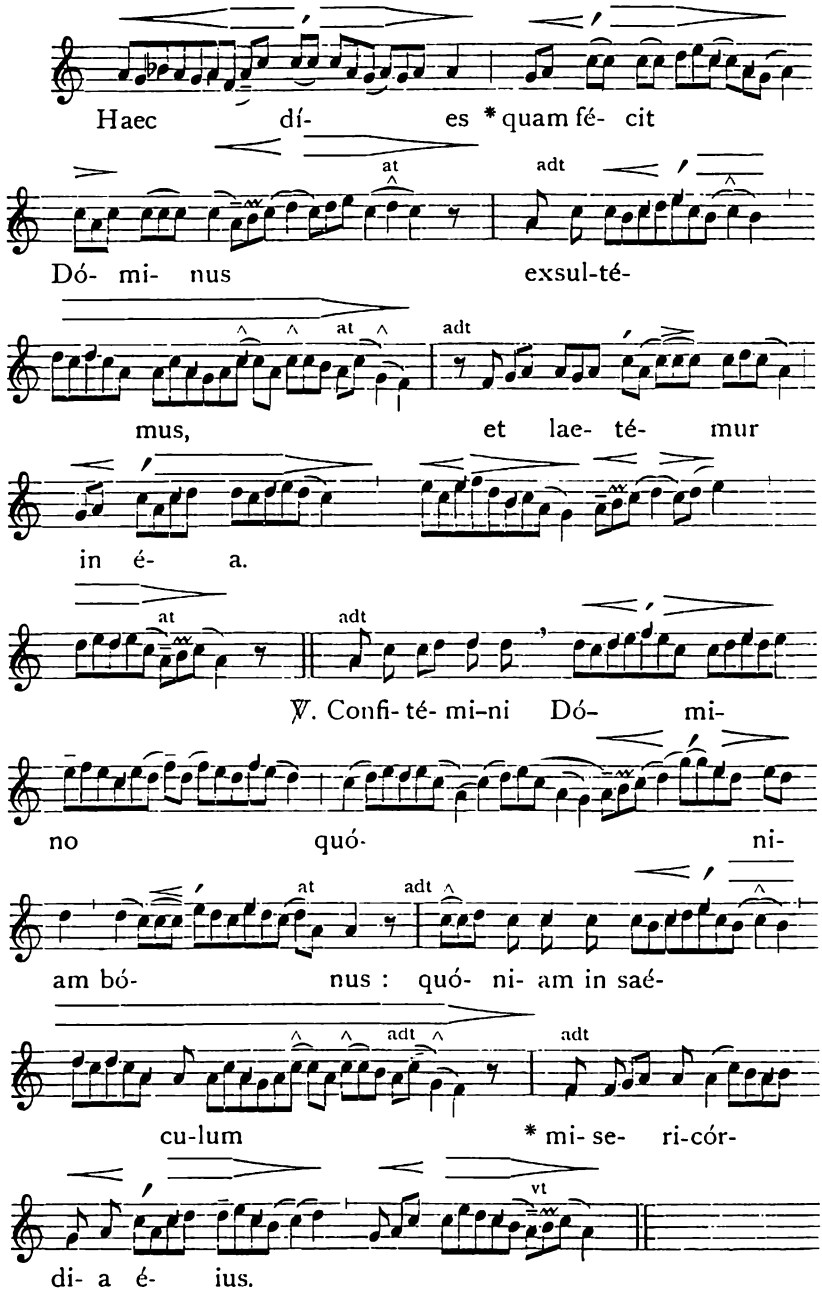
Biblioteca Nacional de España



Segundo Modo.

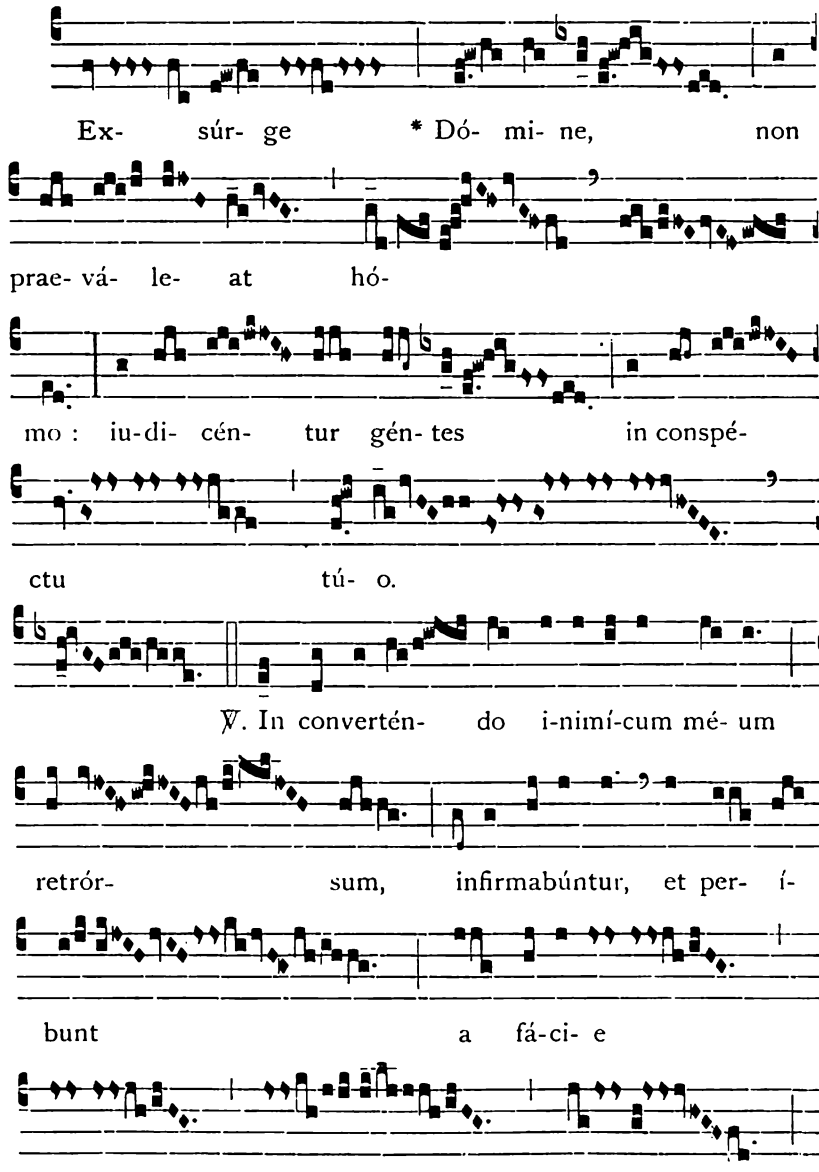


Biblioteca Nacional de España

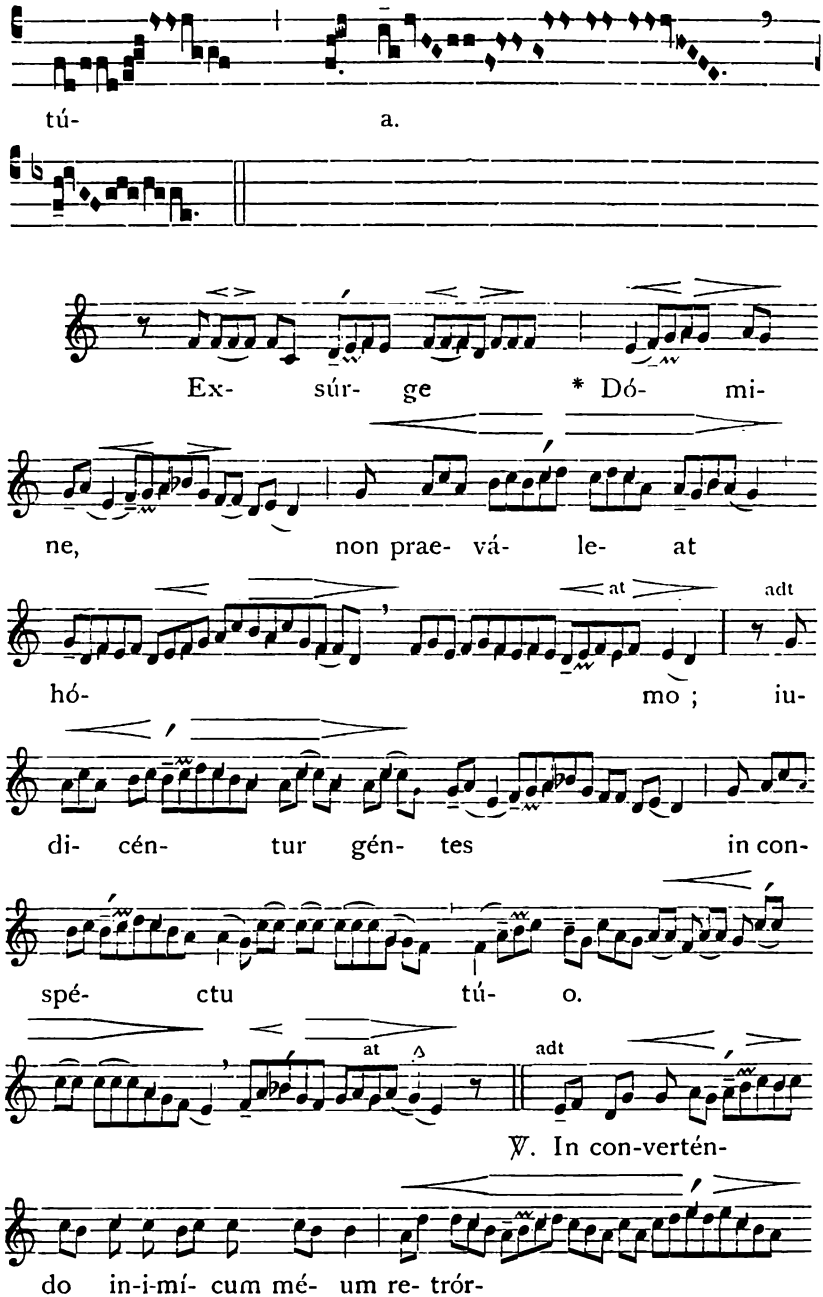


Biblioteca Nacional de España

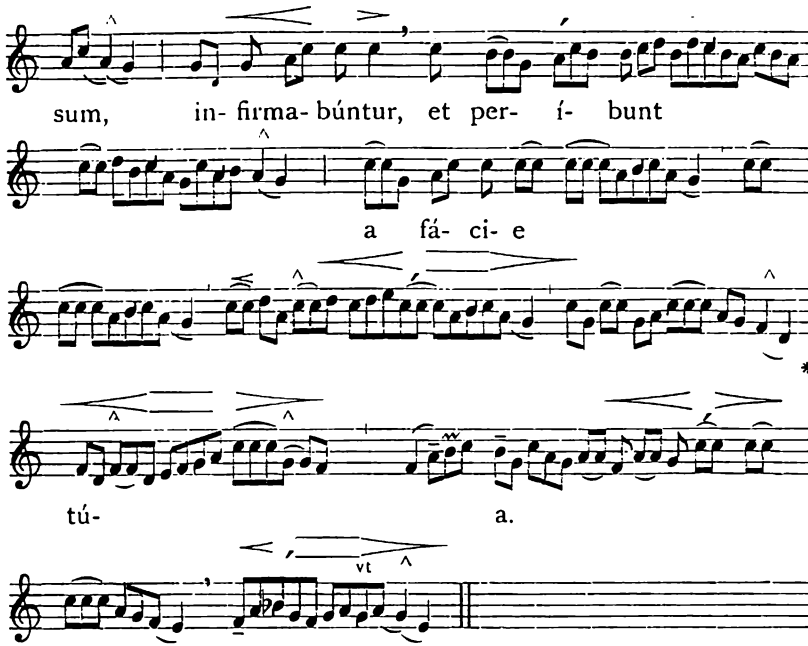
Tercer Modo.



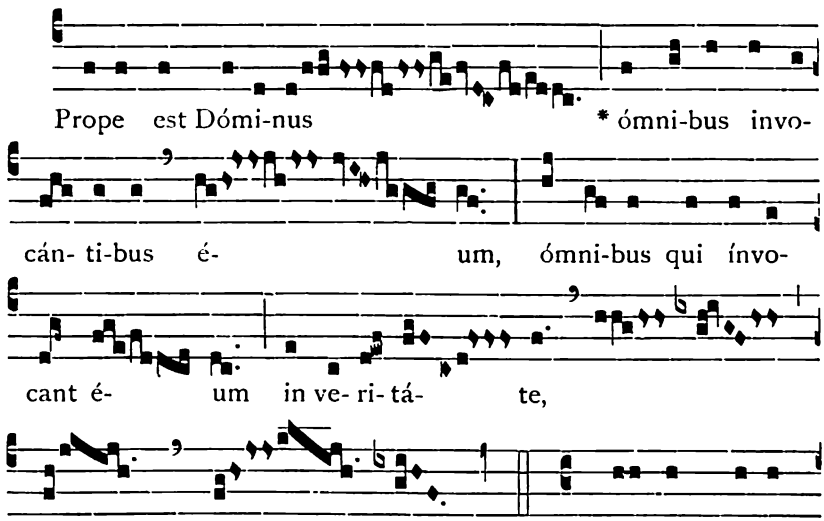
Biblioteca Nacional de España



Biblioteca Nacional de España

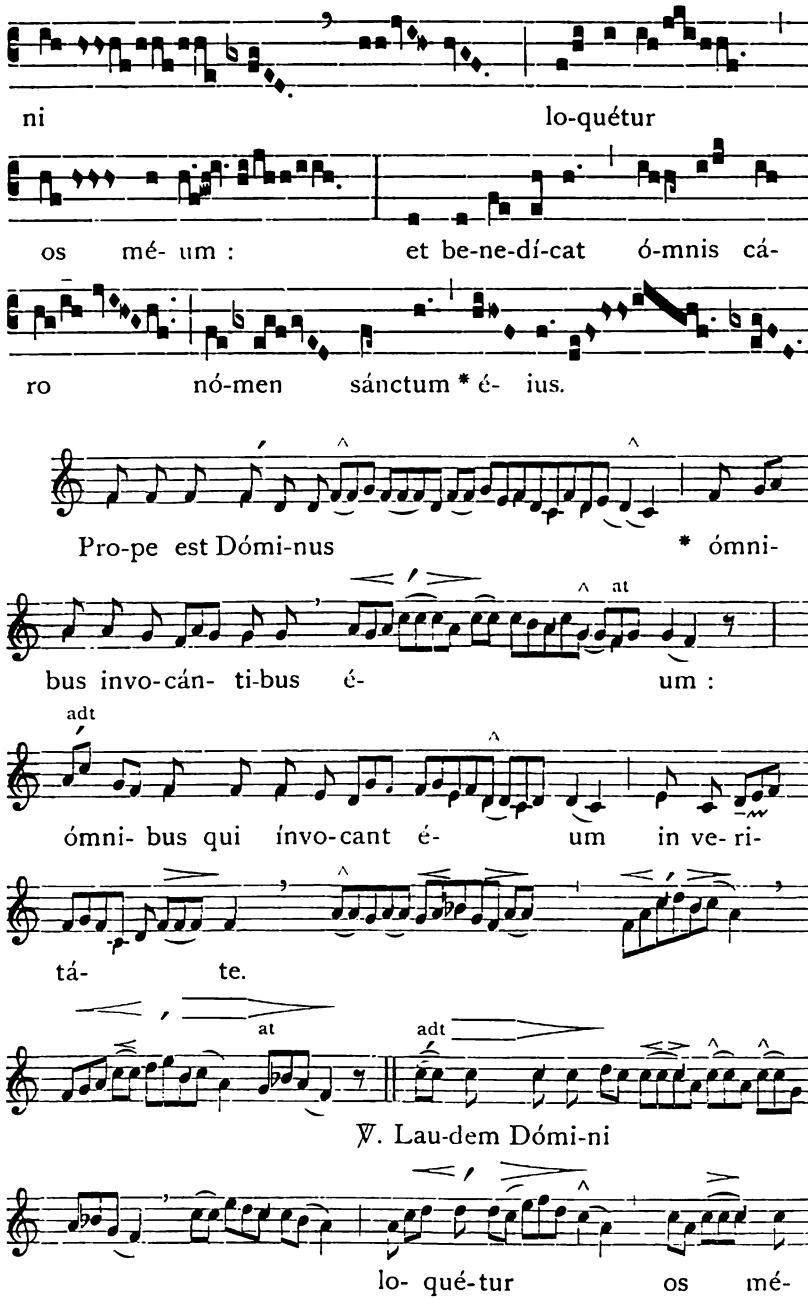


Quinto Modo.

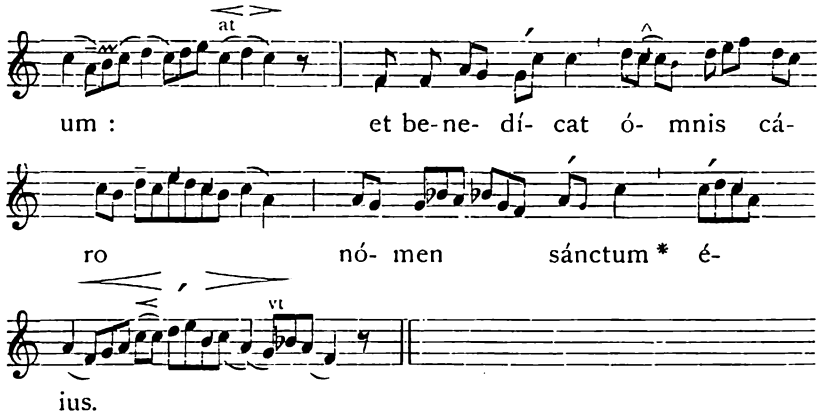


℣. Lau-dem Dómi-

Biblioteca Nacional de España



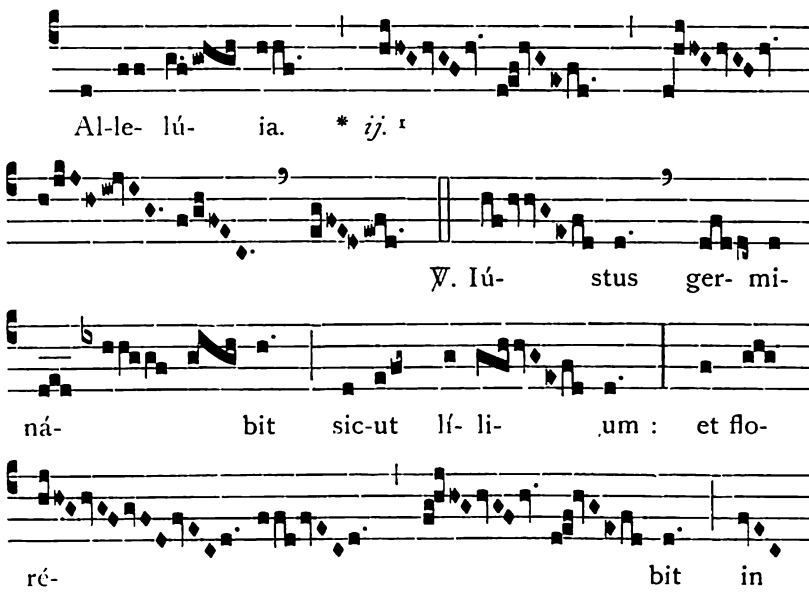
Biblioteca Nacional de España



F

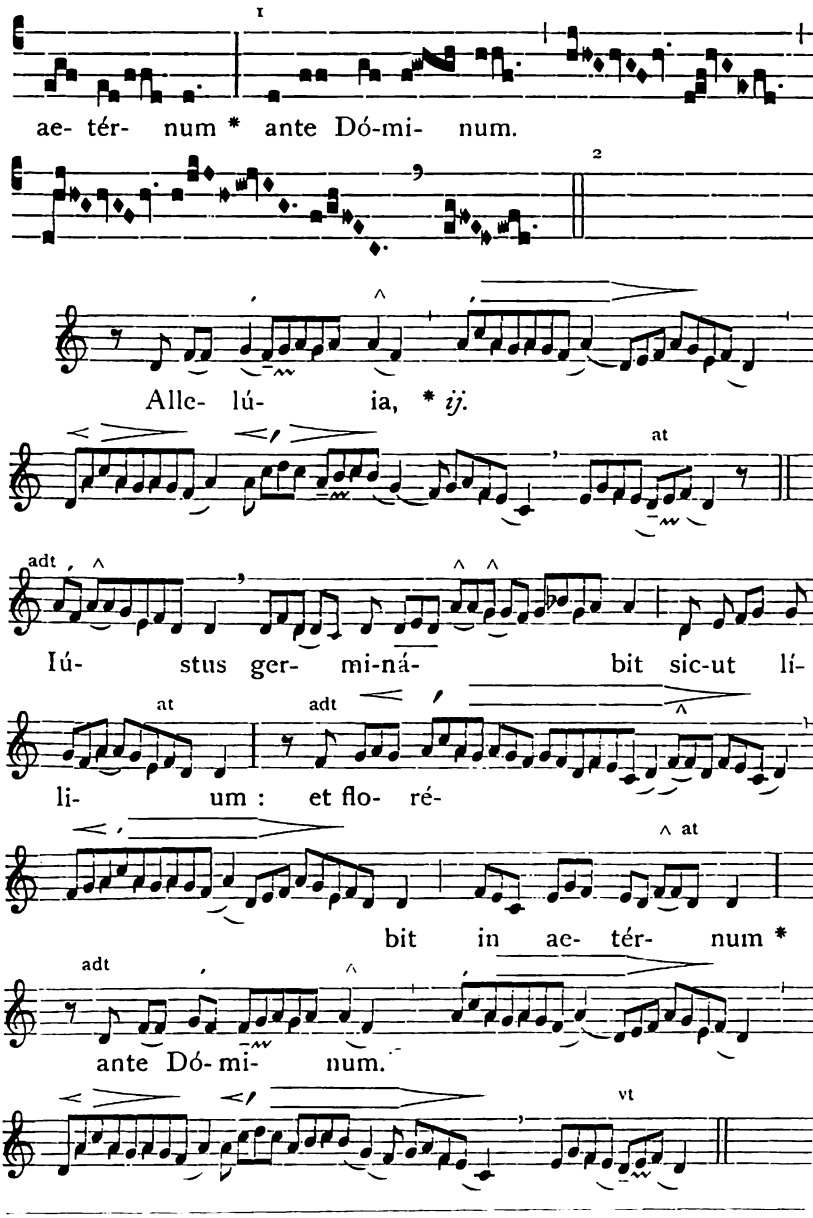
COLECCION DE ALLELUIAS.

Primer Modo.



[1] El numero 2 (*ij*) indica que se ha cantar dos veces hasta la estrellita; la primera vez por dos cantores, y la segunda por todo el coro, añadiendo esta vez todo el *iúbilus*. El ℣. lo canta la *Scola*.

Biblioteca Nacional de España

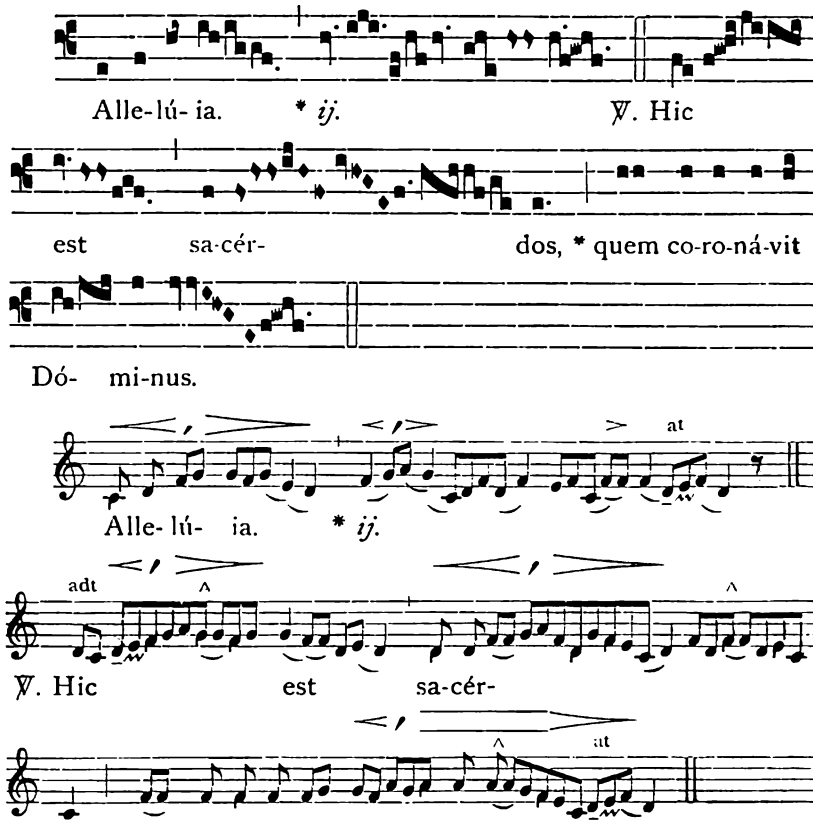


[1] Aqui vuelve á entrar el Coro.

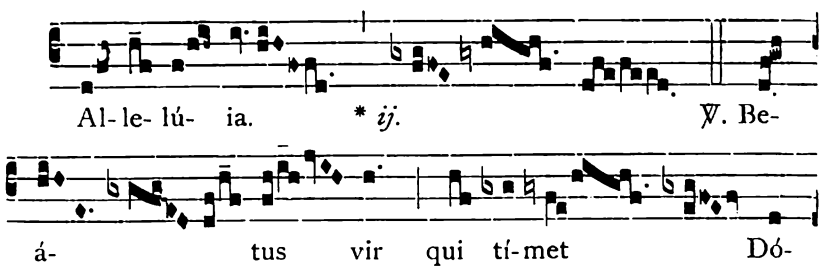
[2] Ahora se repite la *Alleluia,* cantando los dos cantores hasta la *estrellita,* y prosiguiendo el coro con el *iúbilus* sin repetir la palabra *alleluia.*

Biblioteca Nacional de España

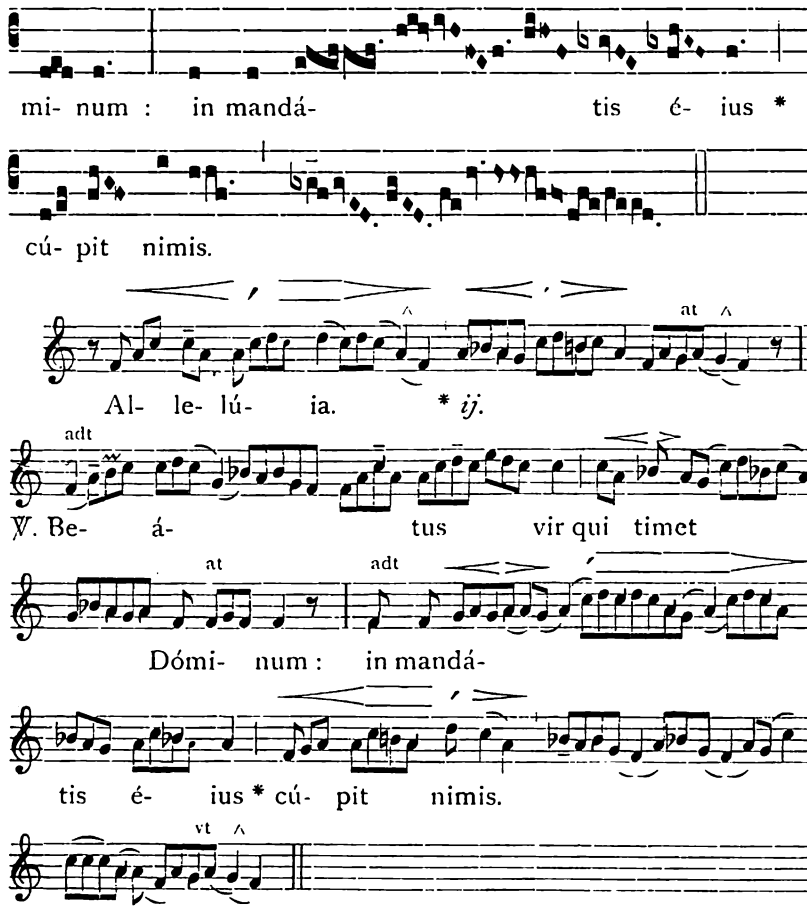
Segundo Modo.



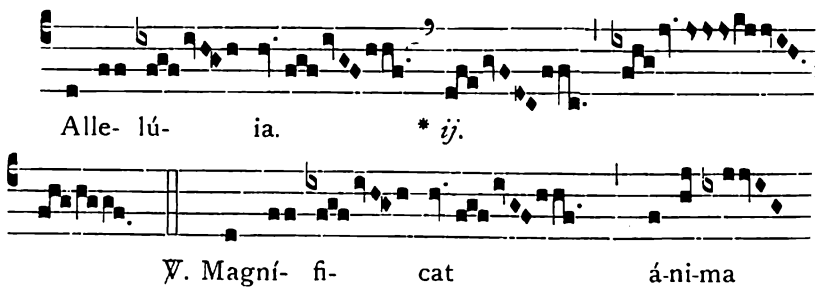
Quinto Modo.



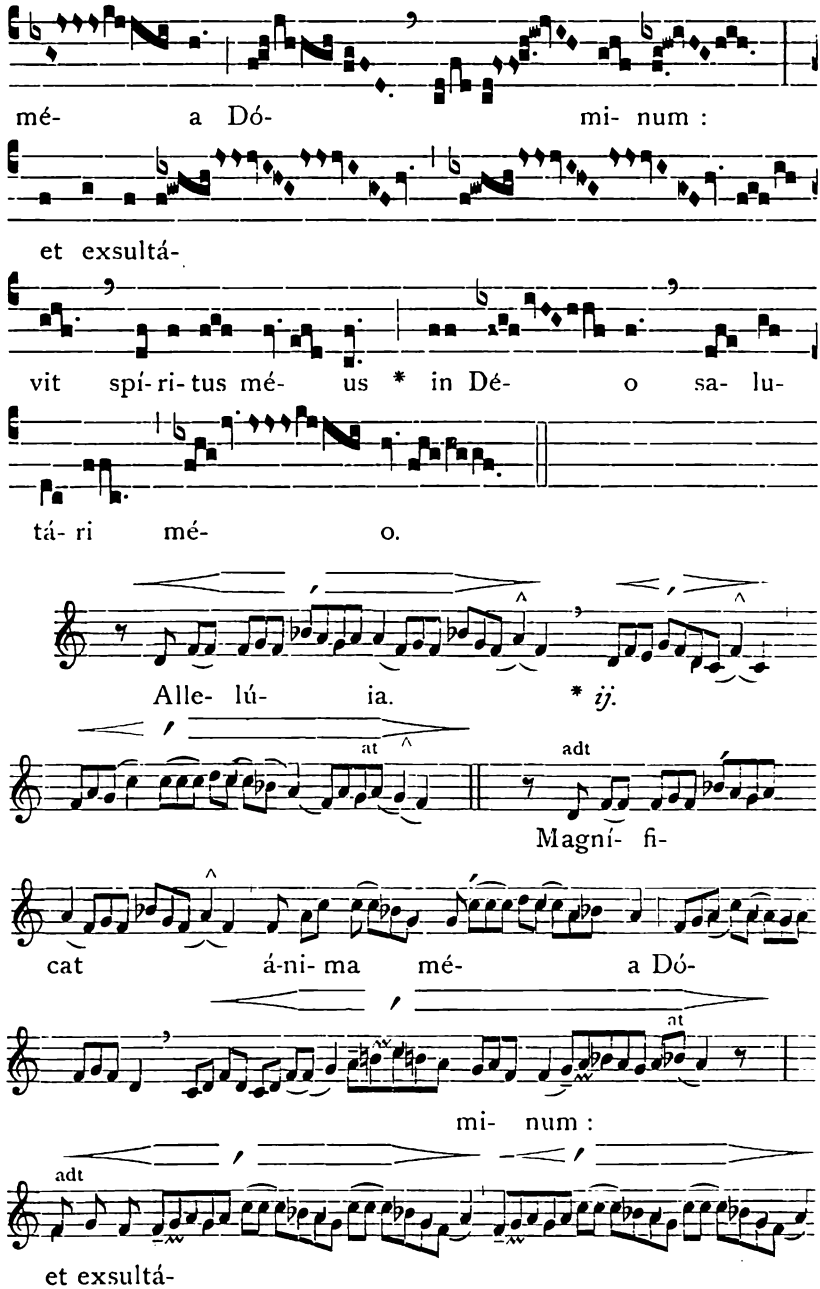
Biblioteca Nacional de España



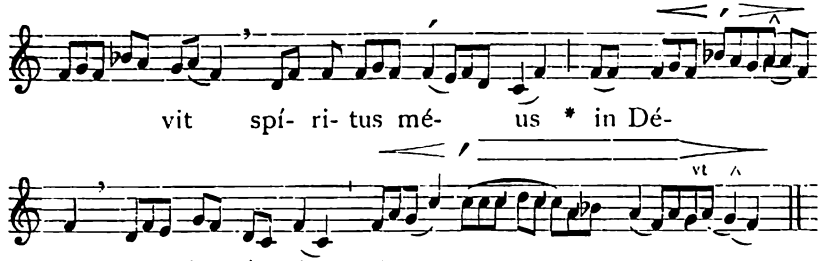
Sexto Modo.



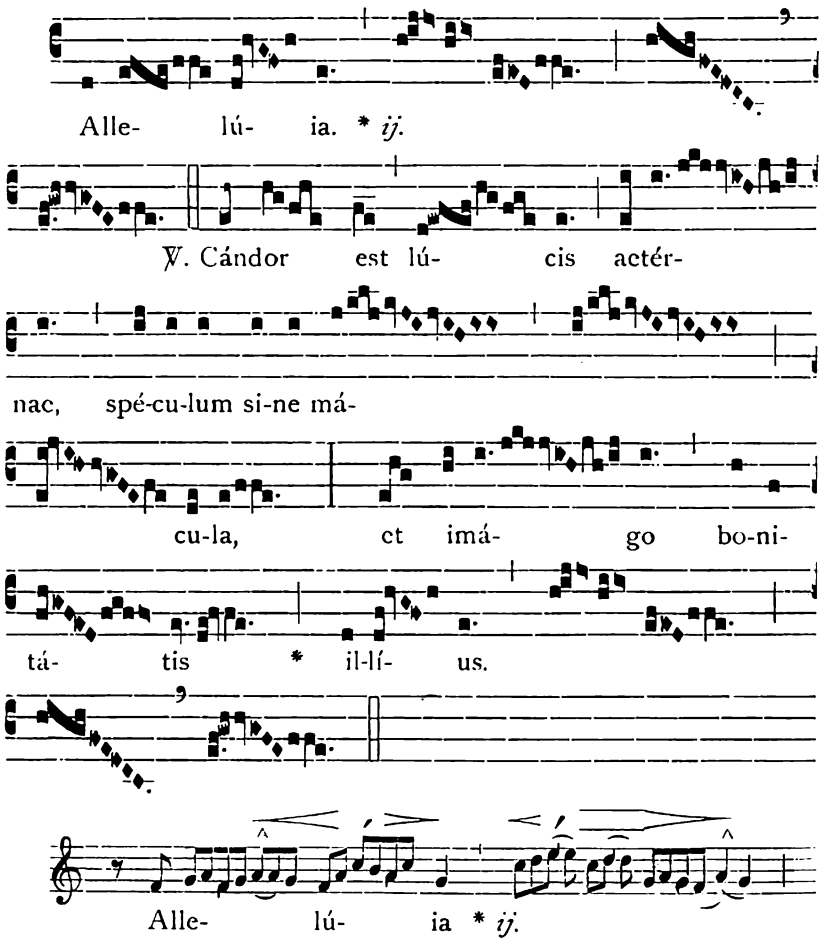
Biblioteca Nacional de España



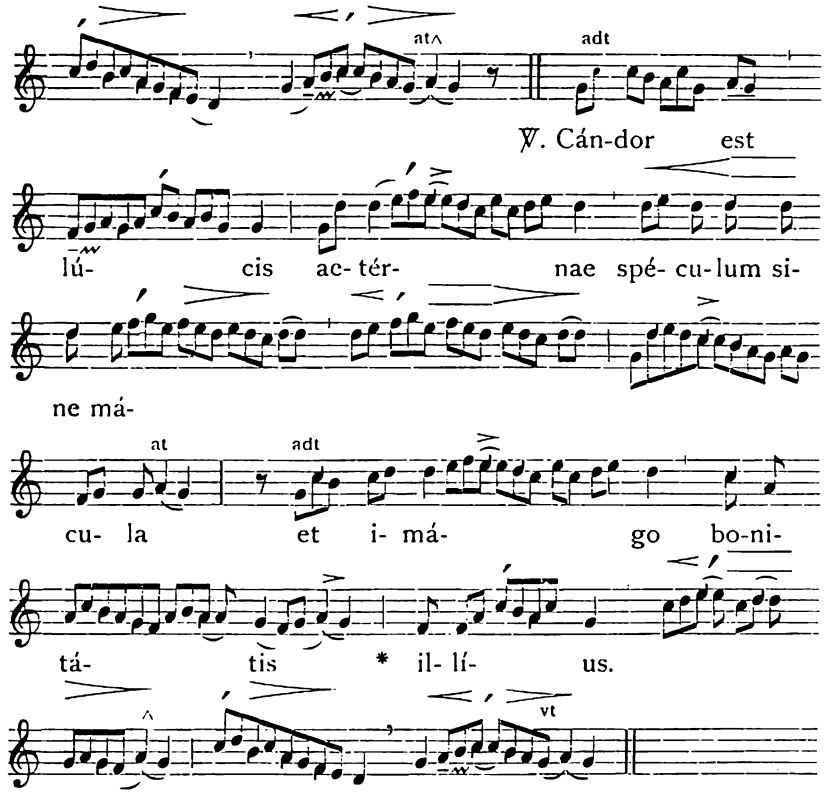
Biblioteca Nacional de España



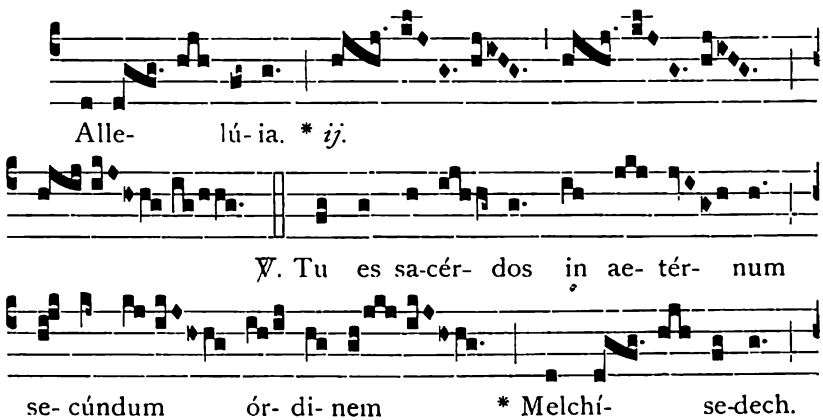
Séptimo Modo.



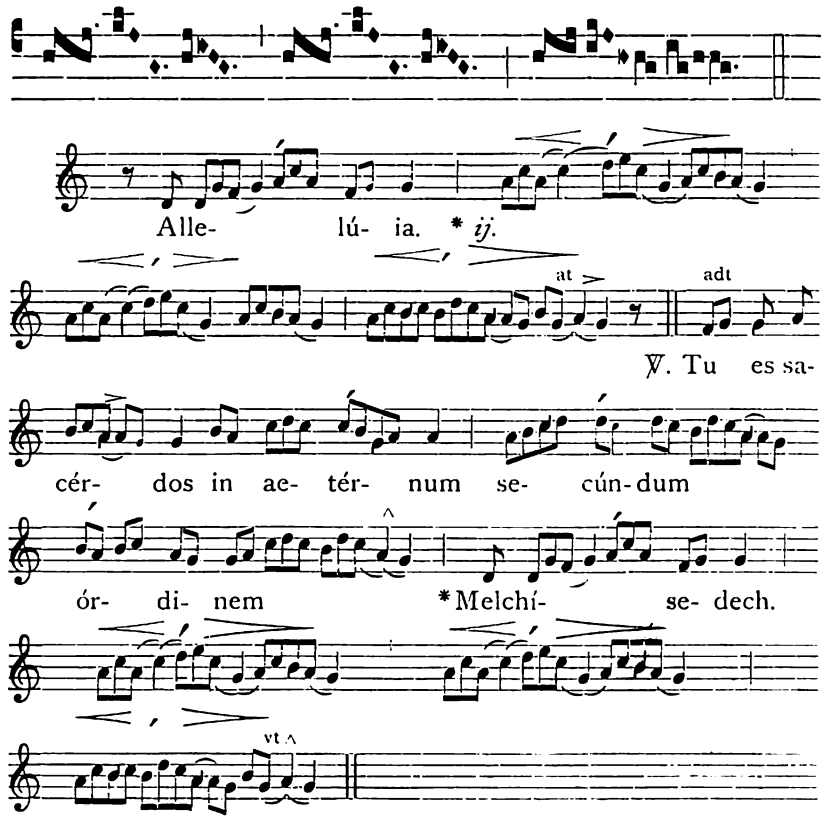
Biblioteca Nacional de España



Octavo Modo.



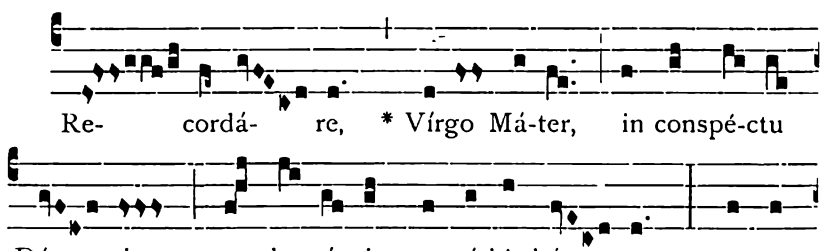
Biblioteca Nacional de España



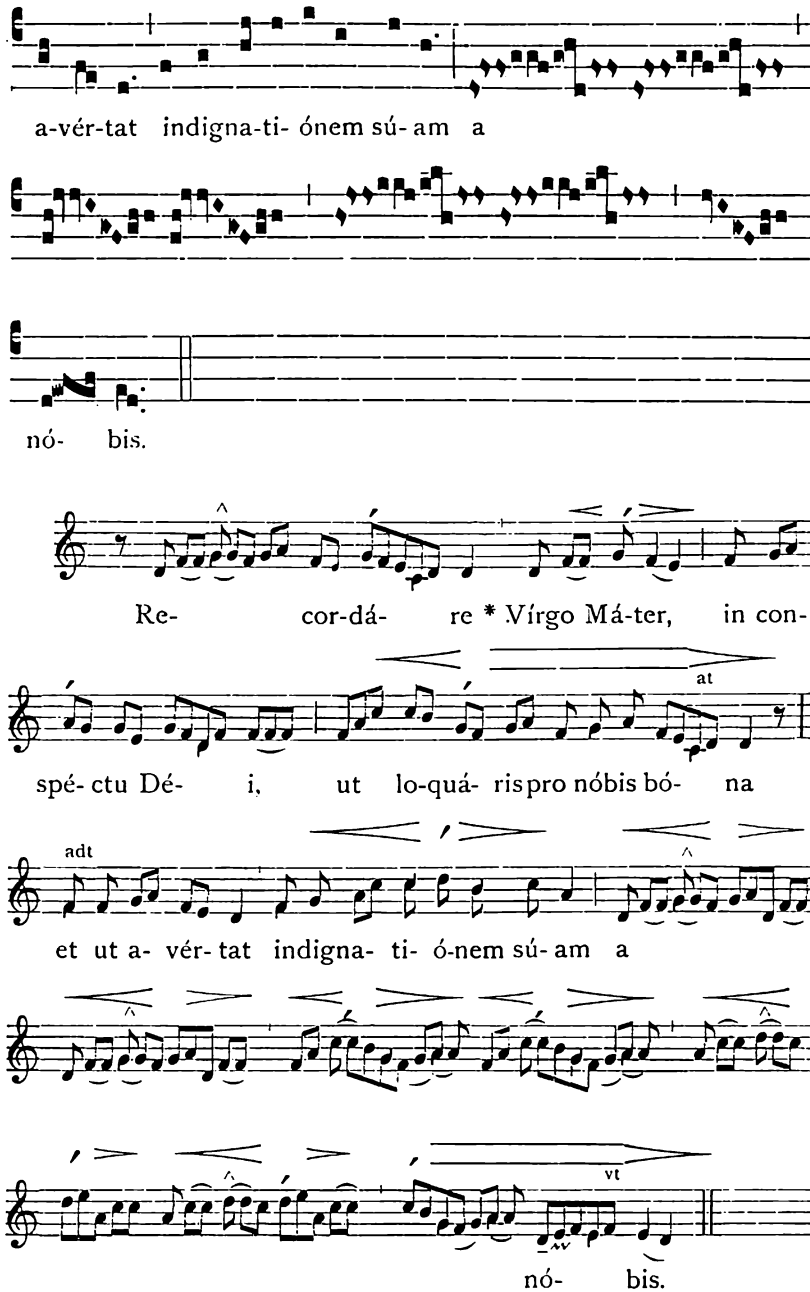
G

COLECCIÓN DE OFERTORIOS.

Primer Modo.

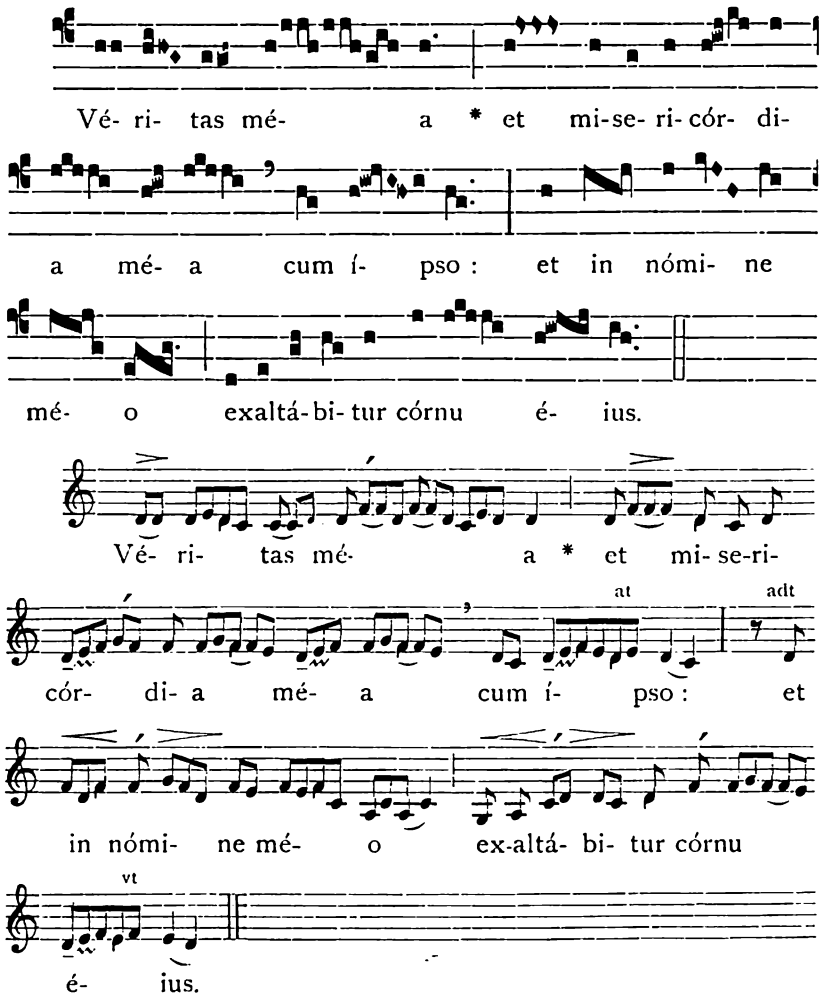


Biblioteca Nacional de España

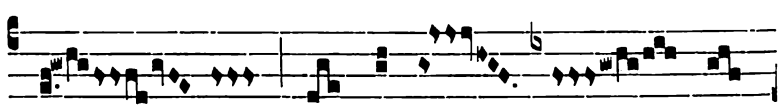


Biblioteca Nacional de España

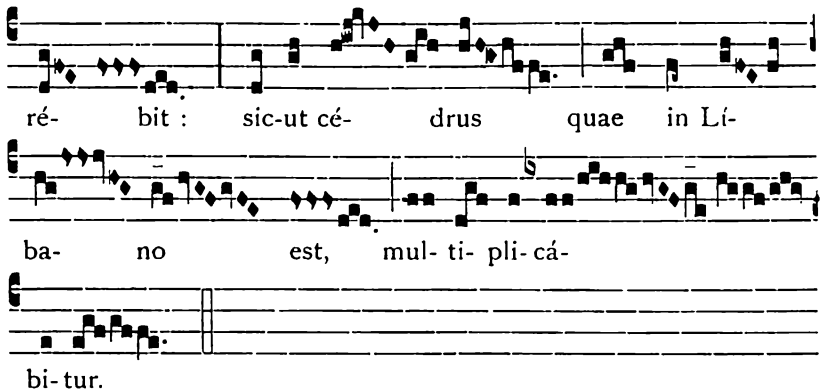
Segundo Modo.

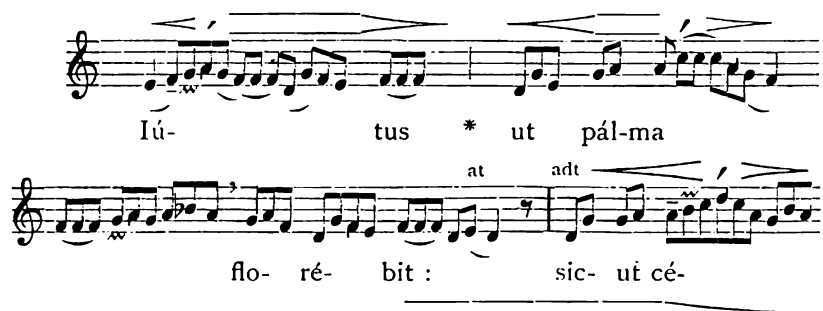


Cuarto Modo.

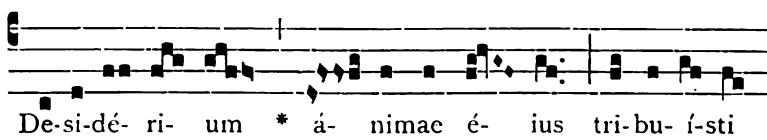


Biblioteca Nacional de España

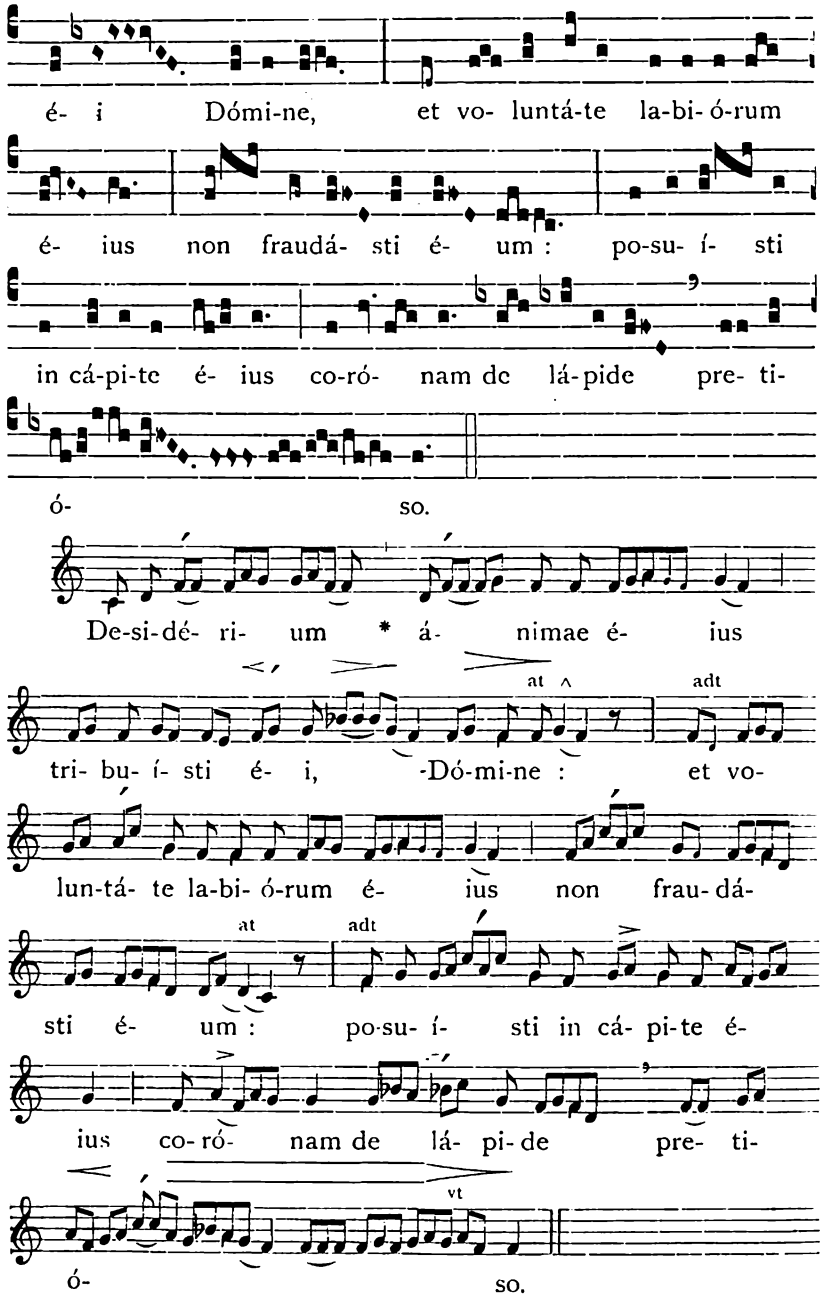




Sexto Modo.

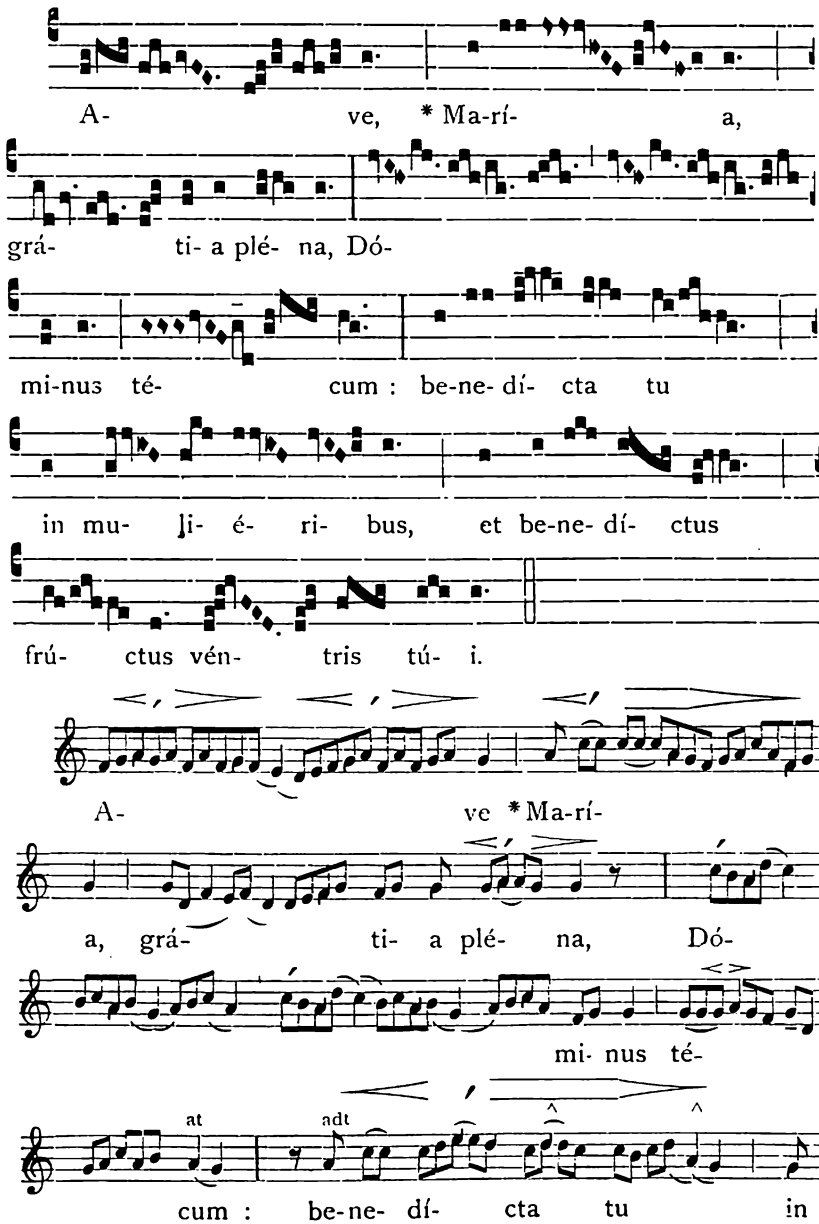


Biblioteca Nacional de España

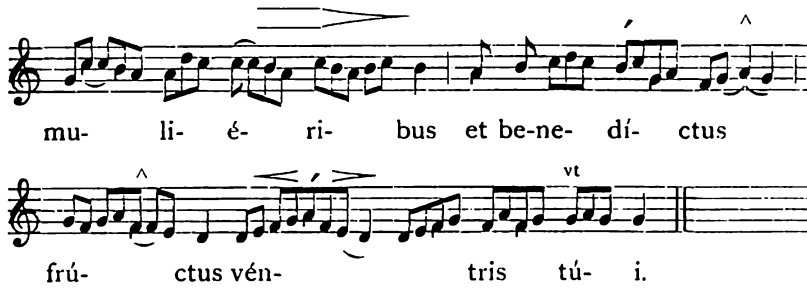


Biblioteca Nacional de España

Octavo Modo.

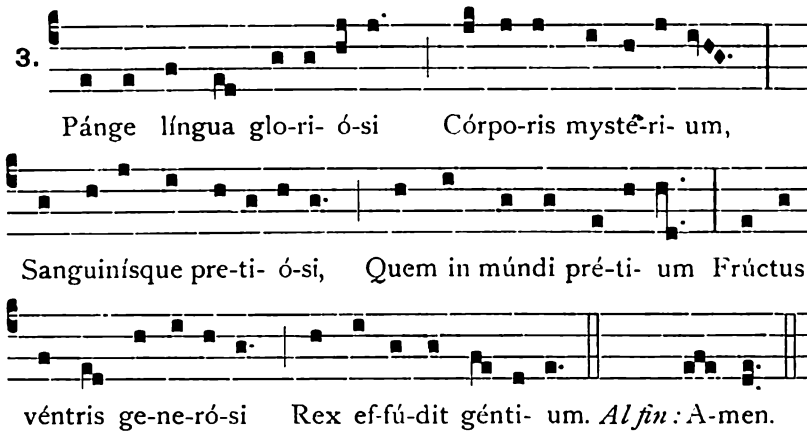


Biblioteca Nacional de España

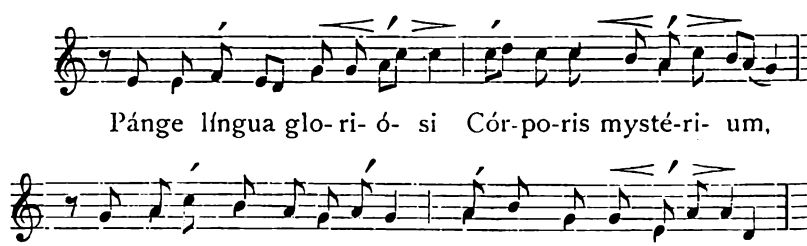


H

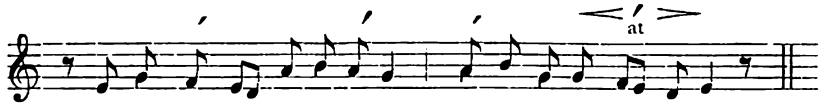
COLECCIÓN DE HIMNOS.



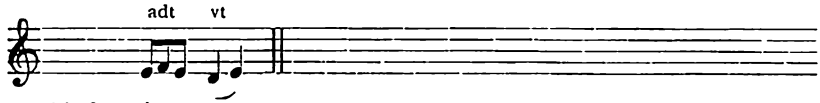
(*Este himno sirve para dentro del oficio litúrgico y fuera de él.*)



Biblioteca Nacional de España

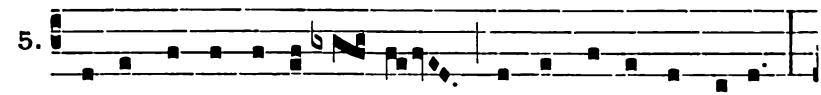


Frúctus véntris ge-ne-ró-si Rex ef-fú-dit gén-ti- um.

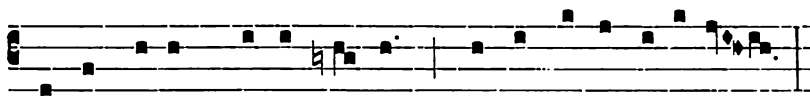


Al fin : A- men.

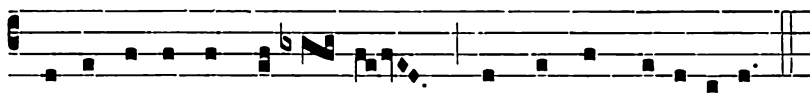
Canto español del « **Tantum ergo.** »



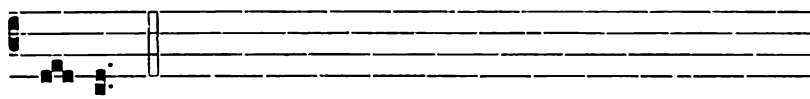
Tántum ergo Sacra-mén- tum Ve- ne- rémur cér-nu- i :
Ge-ni- tó- ri Ge-ni- tó- que Laus et iu-bi- lá- ti- o,



Et an- tíquum do-cu- mén-tum Nó- vo cé-dat rí-tu- i
Sá- lus, hónor, vír-tus quoque, Sit et be-ne- dícti- o :

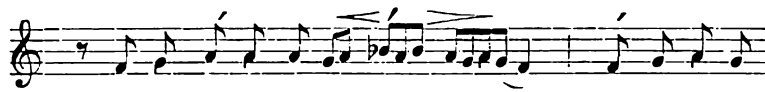


Práestet fí-des supple-mén- tum Sén- su- um de-féctu- i.
Pro-ce-dénti ab u-tró- que Cómpar sit laudá-ti- o.



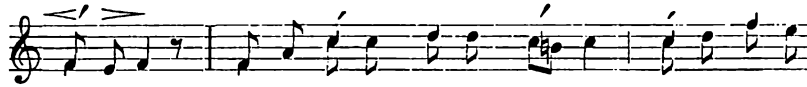
A-men.

(*Este himno puede servir para las Procesiones y Reservas del SSmo.*)

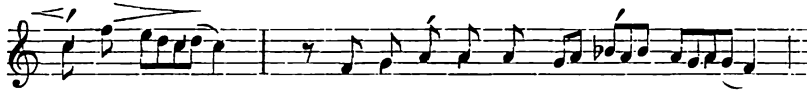


Tantum ergo Sacra- mén- tum Ve- ne- rémur
Ge-ni- tó- ri ge-ni- tó- que Laus et iu-bi-

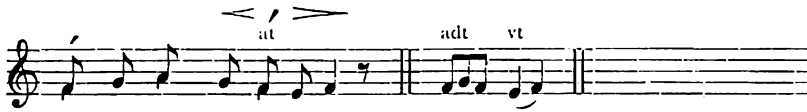
Biblioteca Nacional de España



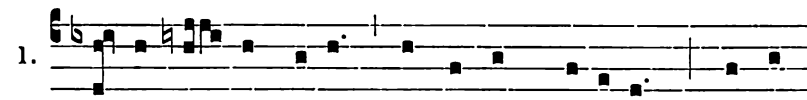
cérnu- i : Et an-tíquum do-cu- mén- tum Nó- vo cé-dat
lá- ti- o, Sá- lus, hó-nor, vír-tus quo-que, Sit et be-ne-



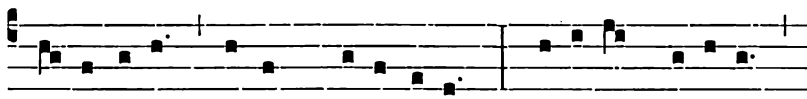
rí- tu- i : Praestet fí- des supple- mén- tum
dí-cti- o : Pro- ce-dén-ti ab u- tró- que



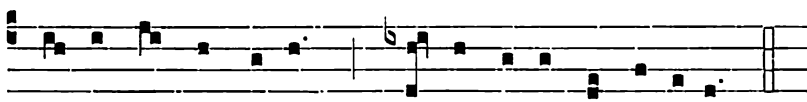
Sén- su- um de- féctu- i.
Cómpar sit laudá- ti- o. A- men.



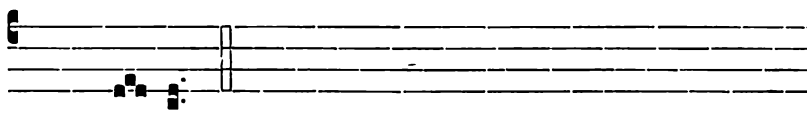
Sá-cris so- lémni- is iúncta sint gáudi- a, Et ex



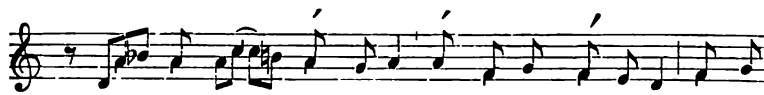
prae-córdi- is só-nent praecó-ni- a; Re-cé-dant vé-te-ra,



nó- va sint ómni- a, Cór-da, vó-ces et ó-pe-ra.

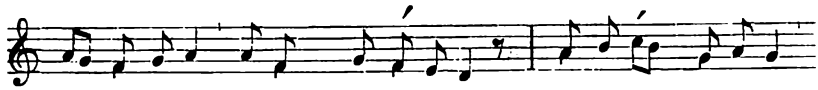


Al fin : A-men.

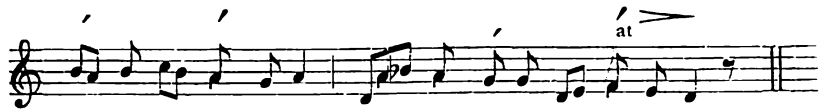


Sá- cris so- lémni- is iúncta sint gáudi- a, Et ex

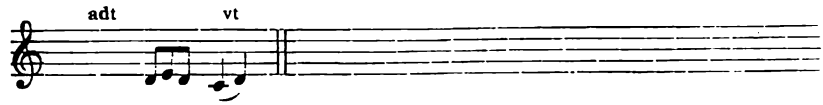
Biblioteca Nacional de España



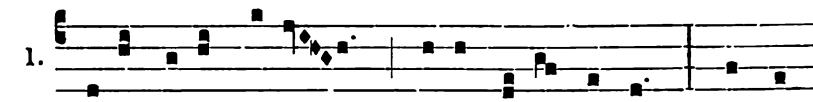
prac-córdi- is sónent praecó-ni- a; Re-cé-dant vé-te-ra,



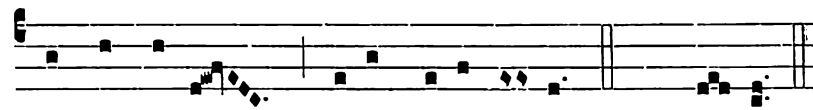
no- va sint omni- a, Cór- da, vó-ces et ó-pe-ra.



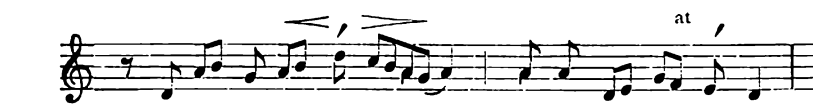
Al fin : A- men.



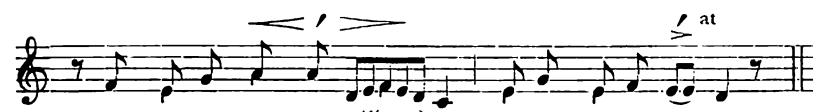
Ave má-ris stélla, Dé- i Má-ter alma, Atque



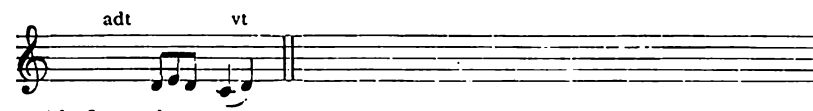
semper Vírgo, Fé-lix cáe-li pór-ta. *Al fine* A-men.



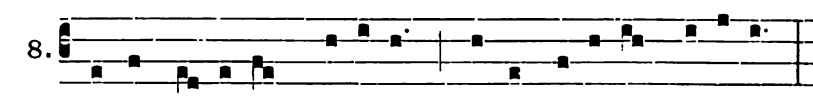
Ave má-ris stél-la, Dé- i Má- ter álma,



Atque semper Vírgo, Fé- lix caé-li por-ta.

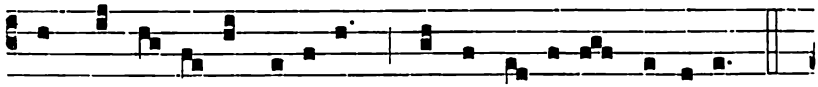


Al fin : A- men.

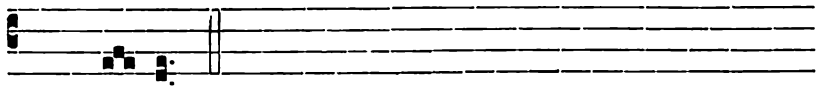


Vé-ni Cre- á-tor Spí- ri-tus, Méntes tu-ó-rum ví-si-ta,

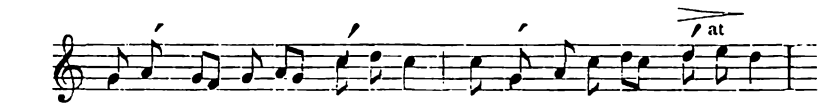
Biblioteca Nacional de España



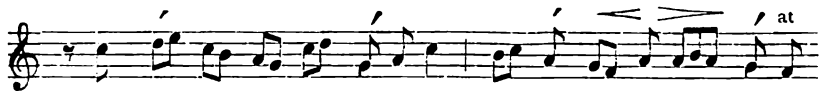
Imple su-pérna grá-ti- a Quae tu cre- ásti pécto-ra.



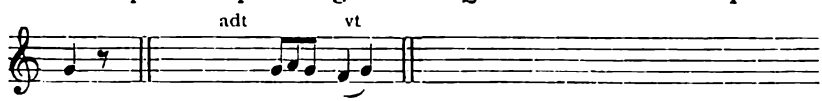
Al fin: A-men.



Vé-ni Cre- á-tor Spí-ri-tus, Méntes tu-ó-rum ví-si-ta,



Imple su- pér-na grá-ti- a Quae tu cre- á-sti pécto-



ra. *Al fin :* A- men.

« *Mens nostra concordet voci nostrae.* »

Que nuestros labios concuerden con nuestro corazón.

(S. Benito en su Regla, cap. 19.)

« *En todos sea Dios glorificado.* »

IN OMNIBUS GLORIFICETUR DEUS.

(S. Benito, cap. 57).

Biblioteca Nacional de España

ADICIÓN A LA LETRA *E*

DEL CAPÍTULO QUINTO DE LA SEGUNDA PARTE.

Siéndome imposible perfeccionar este artículo con las hermosas y utilísimas explicaciones referentes á este punto que ha publicado el P. Mocquereau en el último número de la " Paleographie Musicale " de Solesmes, á causa de estar ya muy adelantada la impresión de nuestro Método; y no queriendo estuviese el lector ayuno de ellas, he querido exponerlas aquí, aunque no sea más que á título de Apéndice ó Adición.

Con los movimientos de la mano del Director (*Prior Scolae* ó *Primicerius*, como se le llamaba antiguamente) no intentamos en manera alguna acompasar el canto, ó señalar el compás segun se usa en la música figurada ó polifónica. El movimiento de la mano no debe esclavizar al canto, sino ayudar al coro y facilitarle el conocimiento del ritmo de la frase musical que se canta, á fin de que dócil y obediente á sus indicaciones, interprete más perfectamente el canto.

Al arte de guiar al coro con la mano en el conocimiento del ritmo libre del canto gregoriano se le dá el nombre de *Quironímica* gregoriana, nombre compuesto de las voces griegas, χεὶρ, *mano*, y νόμος, *regla*. Segun, pues, la manera más ó menos general ó particular con que se pretenda analizar el ritmo, así clasificarémos los géneros de la Quironímica gregoriana.

Hasta ahora hemos visto el género que podríamos llamar de *rítmica elemental* y de *por tiempos compuestos*.

Hay otra clase que denominarémos *rítmica por miembros de frase*, en la cual marcándose asimismo todos los *ictus rítmicos* [1] ó *thesis*, se distinguen además perfectamente segun que pertenezcan á un *augendo* ó á un *minuendo*, es decir, á un *ársis* ó *thesis* melódica. [2]

En el primer caso (en el movimiento ársico) la mano indica los ictus rítmicos empezando á desarrollar en ellos un movimiento ó curva ascendente; y *en el segundo caso* (en el movimiento tético), desciende y descansa sobre ellos.

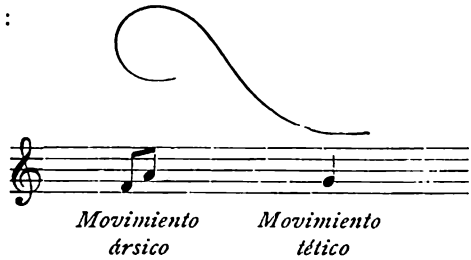
---

[1] No me cansaré de repetir que el *ictus rítmico* no denota acento. Adviértase á este efecto lo dicho en el Cap. del Ritmo, y en especial en la p. 101.

[2] Véase lo dicho en el párrafo tercero de la pag. 68.

Biblioteca Nacional de España

Ejemplo :



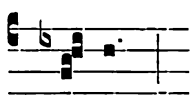
Pero como los miembros de frase no constan de un solo ritmo elemental, como en el ejemplo propuesto, sino de la reunión de varios de ellos; síguese que se han de multiplicar los gestos representativos, de estos y enlazarlos entre sí, hasta llegar al fin del miembro ó inciso.

Para ello hay que estudiar antes los movimientos de la melodía, y según que sean estos *ársicos* ó *téticos*, á saber, según que formen un *augendo* ó un *minuendo*, así la mano los describirá con los gestos correspondientes.

Regla : Si se suceden inmediatamente varios movimientos ársicos, los repetirá también la mano con el gesto que para ellos hemos señalado arriba, pero elevándola cada vez más.

Ejemplos :

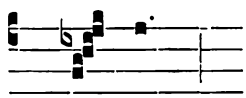
Dos ársis melódicas seguidas, y una thésis.



mé- is

mé- is

Si se suceden inmediatamente tres ársis melódicas, v. gr. :



mé- is

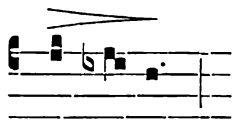
la mano formará un nuevo gesto ársico más elevado que el segundo.

Biblioteca Nacional de España

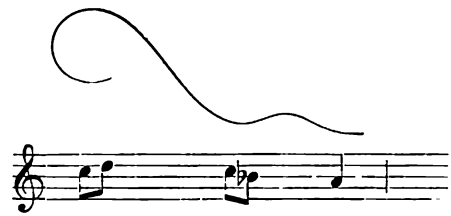
Si, al revés, se suceden *varias thésis melódicas*, ó *minuendos*, la mano despues de bajar sobre la primera, se levanta otra vez ligeramente, y hecha una pequeña ondulación, vuelve á descender sobre la siguiente.

Ejemplos :

Un arsis y dos thésis melódicas seguidas.

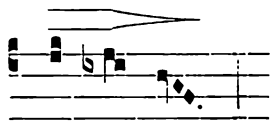


Dó- mi- nus



Dó- mi- nus

En los casos en que haya tres thésis melódicas seguidas, v. gr. :

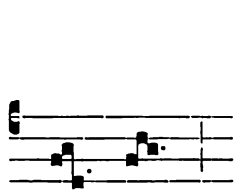


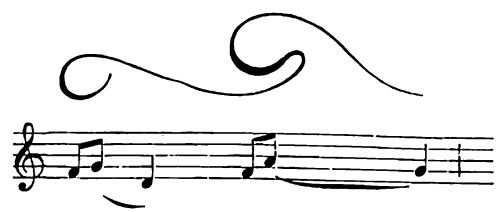
se repetirá de nuevo el gesto tético.

Dó- mi- nus

Si en la misma frase despues de una thésis melódica viene un ársis, entonces la mano se levanta como del suelo, por decirlo así, y describe el movimiento ascendente del ársis.

Ejemplo :





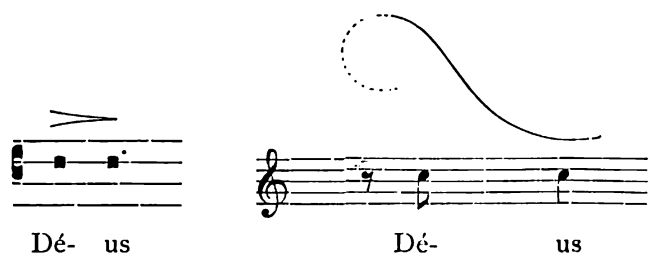
Biblioteca Nacional de España

Si el ársis ó la thésis melódica tiene tres notas, entonces el gesto debe tener mayor amplitud que cuando no más tiene dos, conforme puede verse en el ejemplo siguiente.

Cuando la frase empieza por un *ictus* ó *thésis* de un ritmo elemental (no se confunda la thésis melódica, con la *thésis* de un ritmo elemental, á la que el caso presente se refiere : véase la p. 68, párrafo tercero), el gesto se indicará como en los ejemplos anteriores.

Y si empieza por el ársis de un ritmo elemental (advirtiendo lo mismo que para el caso precedente) se puede marcar la parte callada ó thésis, que se presupone, con un golpecito, levantando luego la mano, para que el canto empieze en el punto más elevado del semicírculo que ella forma.

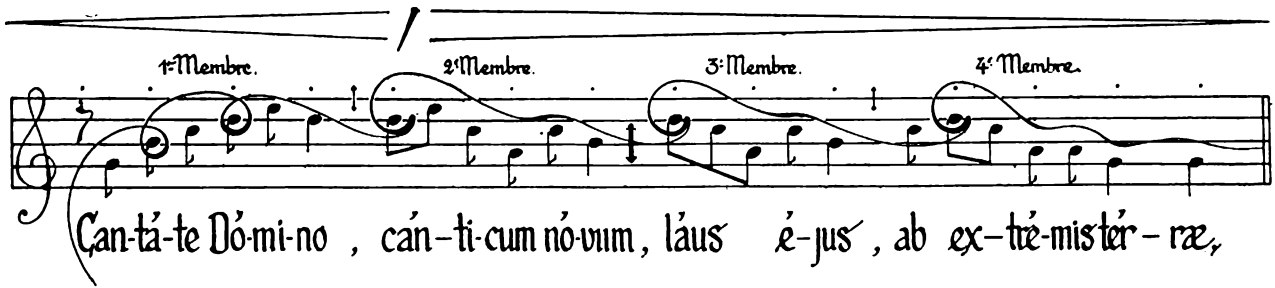
Ejemplo :



De esta manera se pueden llegar á marcar perfectamente todos los movimientos rítmicos del canto gregoriano.

Biblioteca Nacional de España

Véase un ejemplo de todo lo dicho en la siguiente Antífona.



Explicación :

Primer inciso ó miembro : Dos ársis melódicas y una thésis idem.
Segundo » » : Un ársis melódica y dos thésis idem.
Tercer » » : » » » » » »
Cuarto » » : Un ársis melódica y tres thésis idem.

Hay otra clase de *quironímica* que podríamos llamar *fraseológica*, que tiene cierto aire de nobleza y majestad, en la que con una sola ascensión de la mano se envuelve tode una *prótasis*, y con la descensión, toda una *apódosis*. Esta á causa de su extensión no permite hacer de ella un uso tan constante, ya que el coro requiere un auxilio más particular y detallado.

¿Cuál de todas estas quironímicas es la mejor? — Esto depende del fin ó resultado práctico actual que se proponga el Director. Lo más acertado, me parece, es irlas combinando, junto con la de por tiempos compuestos, que hemos visto en el cuerpo del artículo, y pasar de una á otra, segun las circunstancias, con soltura y destreza, dejándose guiar por el sentido de las palabras, por la melodía y por el ritmo; á fin de que el Director, *con su mirada* y *sus gestos*, comunique estos sentimientos á los ejecutantes, los cuales han de formar con él un solo corazón y una sola alma, por decirlo así; y de esta manera

Biblioteca Nacional de España

obedeciéndole ellos puntualmente y con fidelidad, expresarán admirablemente con arte y entusiasmo las delicadezas del canto sagrado por excelencia.

Esto, claro está, arguye un director muy diestro y enterameten compenetrado del secreto de la ciencia gregoriana.

Para formarlo, pues. nos hemos detenido tanto así en el cuerpo del artículo, como en esta adición.

Biblioteca Nacional de España

INDICE DE MATERIAS.

Dedicatoria . . V
Prólogo. . . VII

PRIMERA PARTE.

INTRODUCCION 1
CAPITULO PRIMERO. — Principios generales de Solfeo.
Nombres de las notas 1
Tetragrama 1
Claves 2
Guion 2
Tonos y Semitonos 3
Bemol 4
Becuadro 4
CAPITULO SEGUNDO. — Lecciones de Solfeo.
Ejercicios de la escala diatónica por intérvalos de segunda 4
CAPITULO TERCERO. — Emisión de la voz. . . 8
Vocalización. 9
CAPITULO CUARTO. — De los intérvalos. 11
Intérvalos de tercera 12
Ejercicios sobre estos intérvalos . . 12
Intérvalos de cuarta. 15
Ejercicios sobre estos intérvalos . . 15
Intérvalos de quinta. 17
Ejercicios sobre estos intérvalos. . 17
Resumen de los intérvalos . . . 19
CAPITULO QUINTO. — Tonalidad gregoriana. 20
Ejercicios de tonalidad 24
Cualidades estéticas de la tonalidad gregoriana 32
CAPITULO SEXTO. — Nombres y escritura de las notas y signos empleados en las melodías gregorianas. 34

PARTE SEGUNDA.

INTRODUCCION. 38
A. — Excelencias del canto gregoriano bajo el punto de vista de la Liturgia 38
B. — Id. bajo el punto de vista de la Estética 40
C. — Necesidad de una buena ejecución 43
CAPITULO PRIMERO. — El Texto Latino. — Advertencia. . . 44
Artículo Primero. — Pronunciación correcta 44
Artículo Segundo. — Del acento. 46
Artículo Tercero. — Pausas ó distinciones 48

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO SEGUNDO. — Del Ritmo.

INTRODUCCION 49
Artículo Primero. — Del Ritmo en general 51
Artículo Segundo. — Del Ritmo en el canto gregoriano.
A. — En la palabra latina. 52
Noción de la síncope 54
B. — En los neumas gregorianos 60
Artículo Tercero. — Ritmo simple 61
Artículo Cuarto. — Ritmo compuesto.
1° por sola conjunción 63
2° por contracción ó fusión 63
Artículo Quinto. — Constitución interna de los incisos y miembros . 65
Su formación por causas extrínsecas. 66
Su formación por causas intrínsecas. 67
Nota sobre la terminología de los diferentes matices que se pueden dar al canto. 68
Artículo Sexto. — Clasificación de las cadencias gregorianas : su intensidad. 69
Cadencias fuertes y cadencias débiles 70
Falsa noción del compás 72
Artículo Séptimo. — Formación de las frases y períodos . . . 78
Medios de que nos hemos de servir para ello 78
a) lazo melódico 78
b) lazo dinámico 79
Importancia y delicadeza de este lazo de unión. . . . 84
c) lazo proporcional 85
d) lazo de articulación 88
Artículo Octavo. — Análisis del ritmo. 90
Objeciones contra el precedente estudio del ritmo 90
Defensa de los estudios *teóricos* y *prácticos* sobre el ritmo gregoriano publicados por los PP. de Solesmes 91

CAPITULO TERCERO. — Principales reglas prácticas del Canto Gregoriano tradicional. 92
1° en el texto latino 92
2° en la melodia 92
A, valor de la nota simple 92
B, valor de la nota compuesta ó neuma 93
1° valor de la primera nota de los neumas 93
2° valor de las notas del medio de un neuma 97
3° valor de la última nota de los neumas 98
Ejecución especial de algunos neumas 95
C, valor de las pausas 99
Valor de la pausa mayor 99
Valor de la pausa menor 100
Valor de la pausa mínima 100
Valor de la pausa entre los dos coros 100
Valor de la pausa final 100
Valor de la simple *mora vocis* 101
Valor de la pausa entre dos piezas litúrgicas 101
Valor de la coma ó *virgula* 101
Valor de la linea horizontal puesta sobre ó bajo una nota . . 101
Valor de los episemas 101

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO CUARTO. — Del Ritmo de los Salmos é Himnos. . . . 102

Artículo Primero. — La Salmodia.
A. — De la Salmodia en general . . 102
B. — De la Entonación de los Salmos . 106
C. — Del Tenor y de la Flexa . . . 108
D. — De las Cadencias 110
De las Pausas en los Salmos. . 121
Movimiento de los Salmos . . . 124

Artículo Segundo. — De los himnos. .. . 124
Modo de cantar los himnos . . . 127

CAPITULO QUINTO. — Consejos Prácticos.
A. — Altura ó elevación de la voz con que se ha de cantar. . 127
B. — Movimiento en el canto 128
C. — Intensidad de la voz 128
D. — Expresión en el canto. 130
E. — Consejos para el Director.. 131
Adición á este artículo 134*
F. — Reglas litúrgicas, y modo de alternar. 134

TERCERA PARTE

Práctica del canto gregoriano.
INTRODUCCION 136
A. — Colección de antifonas. . . 139
B. — Colección de salmos y cánticos . 143
C. — Colección de introitos . . . 147
D. — Colección de commúnios . . 162
E. — Colección de graduales . . 168
F. — Colección de alleluias . . 177
G. — Colección de offertorios . . 184
H. — Colección de himnos. . . 190

Biblioteca Nacional de España

Indice alfabético de Autores citados.

Adán de Fulda . . . 32
Agustín (S.). . . . 32
Aubry (P.) 35
Bas (Julio) 77
Benedicto XIV . . . 49
Bellaigue 73
Bernardo (S.) . . . 42, 43
Bourge (A.). 73, 79
Brumel. 73
Bücher (Karl.) 61
Cagin (Pablo) O. S. B. de Solesmes . . 91
Cicerón 85
Clemens non Papa 73
Combarieu (Julio) 79, 80
Févim 73
Gerbert 43
Gevaert 75
Guerrero 73
Jansens, O. S. B. (Lorenzo). . . . 41
Josquin de Pres 73
Kienle, O. S. B. (Ambrosio) 32, 41, 42
Mocquereau, O. S. B. Prior de Solesmes (Andrés) 42, 49, 50, 54, 55, 59, 60, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 78, 79, 80, 84, 91
Morales 73
Palestrina (Luis). 73, 77
Pedrell (Felipe) 68, 73
Pio X (José Sarto) 33
Pothier, O. S. B. (José) 34, 46, 47
Riemann (Hugo). 55, 61, 79
Soubies 73
Uriarte, O. S. A. (Eustoquio de). 33
Victor (Mar.) 75
Van der Straeten. 73
Wagner (Ricardo) 40

I. O. G. D.

Biblioteca Nacional de España

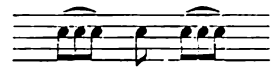
ADICIONES Y CORRECCIONES.

El *Apóstropha* puede formar tambien un augendo si la melodía lo lleva ya de sí.

La doble *virga*, ó *bivirga* ¶¶, no indica de sí un sonido fuerte.

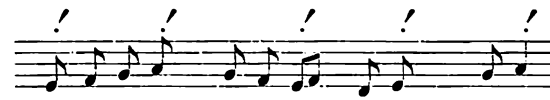
En el *pressus* es siempre fuerte la primera, más ó menos según la cualidad de la sílaba á que corresponda.

Corríjase,

pg. 58 : 

pg. 62, *tercera linea :* El

pg. 62, *nota :* pero que no llega á duplicar la nota.

pg. 76 : 

Et in unum Domi-num Ie-sum Christum

pg. 97, *penúltima linea :* por la razón.

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España